This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

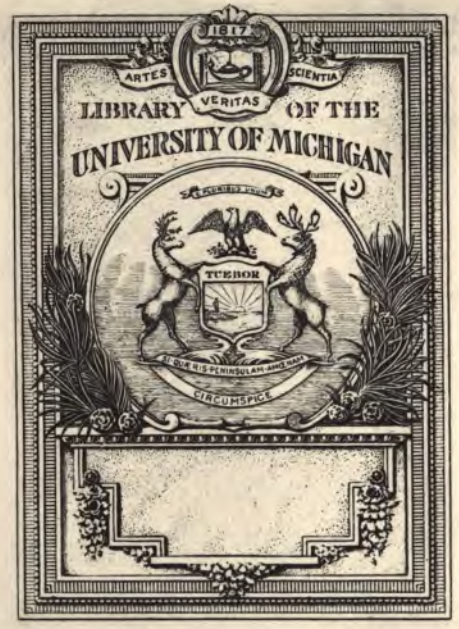
+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

7320 DUPL


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

OPERE

COMPLETE

DI

FRANCESCO MILIZIA

RISGUARDANTI LE BELLE ARTI

TOM. II.

BOLOGNA

DALLA STAMPERIA CARDINALI E FRULLI

M DCCC XXVII

N
27
.M64
1

DIZIONARIO

DELLE

BELLE ARTI DEL DISEGNO

DI

F. MILIZIA

EDIZIONE CORRETTA ED ARRICCHITA
DI MOLTISSIMI VOCABOLI

TOMO I.

BOLOGNA

DALLA STAMPERIA CARDINALI E FRULLI
M DCCC XX VII

19-5307

AVVERTIMENTO

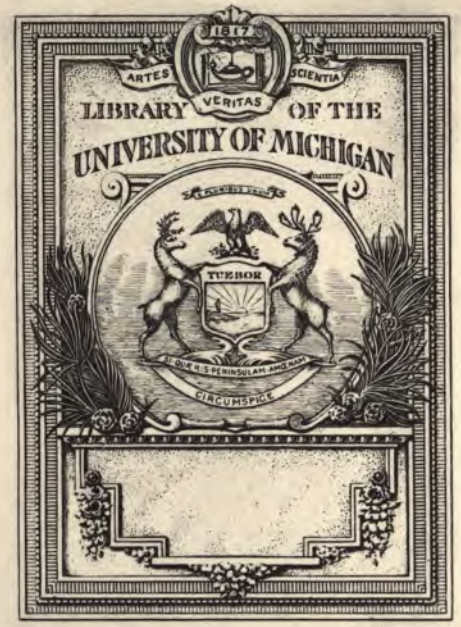
DELL' EDITORE

Con l' occasione di ristampare il Dizionario delle belle arti del disegno di Francesco Milizia, era mestieri d' arricchirlo di molte centinaia di vocaboli, che mancavano affatto nell' opera del chiarissimo autore, onde offrire agli studiosi delle arti del disegno un lavoro meno incompleto che fosse possibile. Le giunte si sono particolarmente tratte dai due volumi pubblicati in Milano l' anno 1821. *dai fratelli Vallardi, e che portano per titolo:* Introduzione allo studio delle arti del disegno, e vocabolario compendioso delle arti medesime. *Queste aggiunte si sono contrassegnate con un asterisco, per distinguere i vocaboli compilati dal Milizia da quelli nuovamente aggiunti.*

Mi lusingo che questo lavoro sarà accolto favorevolmente, non avendo trascurato, per quanto era in me, di renderlo meno indegno che fosse possibile del pubblico compatimento.

ANTOMMARIA CARDINALI

JLB


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

Quando questi sentimenti si comunicano e divengono unanimi ad un certo punto, producono manifestazioni, che si chiamano *culti*. I *culti* si possono distinguere in *eroici*, *religiosi*, *patriotici*.

Questi culti non si possono manifestare che per i suddetti linguaggi liberali, o sia per le belle arti, delle quali eccone il quadro distinto in due classi.

QUADRO

DELLE SEI ARTI O LINGUAGGI LIBERALI

COLLA DIFFERENZA

CHE NE DISTINGUE TRE DALLE ALTRE TRE

Arti o Linguaggi di produzioni transitorie o istantanee

1. Arte della Pantomima	Linguaggio di azione.
2. Arte della Parola	Linguaggio di suoni articolati.
3. Arte della Musica	Linguaggio di suoni modulati.

Arti, o Linguaggi di produzioni fisse e durevoli

4. Arte della Scultura	Linguaggio per la imitazione delle forme, e di tutti gli oggetti visibili e palpabili
5. Arte dell'Architettura	Linguaggio per disposizioni ingegnose e significative degli edifici.
6. Arte della Pittura	Linguaggio per i colori applicati con intelligenza su le superficie.

OPERE

COMPLETE

DI

FRANCESCO MILIZIA

RISGUARDANTI LE BELLE ARTI

TOM. II.

BOLOGNA

DALLA STAMPERIA CARDINALI E FRULLI

M DCCC XXVII

Onde la personalità esclusiva produce il cattivo gusto, come produce la più gran parte de' disordini morali. E chi potrà negare che l' orgoglio col suo fasto, le voluttà co' loro deliri, la scioperatezza, i capricci inquieti, malanni tutti attaccati alla personalità non sieno sempre e da per tutto le cagioni del traviamento e della corruzione non solo delle arti, ma anche de' costumi?

Se nazioni estese e floride decadono in questo precipizio, inevitabile per l'andamento delle cose umane, resta mai alcuna risorsa che le ristabilisca, o impedisca la caduta, o almeno la ritardi?

Sì. Ve n'è una. Questa risorsa è nell' *interesse personale* stesso, ma illuminato e ben inteso.

Questo interesse però sia ben ragionato quanto si voglia, se mancano le grandi molle delle suddette istituzioni, le sole onnipossenti per produrre idee sublimi, non può produrre nelle belle arti che bellezze di *convenienza*.

Si stabiliscono relazioni naturali e indispensabili (per esempio) tra le forme e l' uso d' infiniti oggetti. Da queste sole relazioni può emanare

una bellezza che loro convenga. Se le forme e gli abbellimenti contraddicono l' uso d' un' opera, contraddicono talmente l' interesse personale di chi ne ha destinato l' uso, che si trova costretto a rettificarla, finchè la facilità di servirsene sia d' accordo il più ch' è possibile col gradimento.

Le arti non sono prodotte dall' azzardo, come volgarmente si è creduto, ma da *istituzioni* indispensabili umane, da *istituzioni* che non possono sussistere senza arti, siccome le arti non possono sussistere, nè elevarsi senza *istituzioni*. Per convincersene, si dia una occhiata ai bei tempi della Grecia, e ai suoi capi d' opera.

Quella nazione situata in un clima benigno, acquistò un idioma armonioso, energico, ricco; onorò con culto religioso quegli uomini ch' ella suppose dotati di differenti qualità grandi e benefiche, e a quel culto riunì le bellezze della natura per incantare con allegorie fine la mente, il cuore, i sensi. I linguaggi di quella istituzione che espressioni energiche non avranno prodotto, che disegnazioni ingegnose, che imitazioni sublimi!

Fu anche la Grecia che innalzò gli uomini al cielo, e coll' apoteosi eccitò ed autorizzò le arti a rivestir l' umanità con quella bellezza che si chiama *ideale*, e *sublime*, la quale divinizza per così dire le forme umane.

Al concorso di queste due *istituzioni* sì felici per le arti aggiunsero i Greci l' ardente amore per la libertà e per la patria. E qual energia, quali virtù risplendenti non isviluppa il patriotismo piantato su la libertà!

Con queste grandi idee furono in certa maniera deificati fino i talenti. Onde vi si videro onorare insieme Dei, Eroi, Artisti. E ne' giuochi celebri, dove concorrevano nazioni rivali, e spesso nemiche, brillò col più vivo splendore l' entusiasmo e la gloria; principii e fini, sorgente e ricompensa di azioni, di sentimenti, e di produzioni sublimi.

L' azione e la reazione reciproca delle grandi *istituzioni* portarono dunque le belle arti, che n' erano i veri linguaggi, ad un grado di eccellenza: eccellenza tale, che fin d' allora si ammira senza mai potervi giungere.

E come giungervi, se sono cambiate

quelle istituzioni, e si è invertito l'ordine delle cose e delle idee?

Le belle arti ora non sono che arti *gradevoli*.

Si considerino le nozioni adattate al nostro tempo e ai nostri costumi.

Le nostre arti esigono un misto di ragionamenti e di operazioni. Perciò i professori si sforzano di produrre opere gradevoli, e qualche volta utili. Donde risulta un sentimento frammisto d'interesse e di curiosità.

L'interesse deriva dall'intelligenza marcata in una serie metodica di operazioni. Da queste operazioni risultano delle opere gradevoli e utili, che producono piacere e stima.

Di più: queste opere sono specialmente imitazioni ravvivate dall'espressione, o da disegnazioni ingegnose. Quindi la curiosità di giudicare a qual grado di perfezione esse opere sono giunte ad imitare, a disegnare, ad esprimere.

Il cammino poi elementare e pratico delle arti, è il seguente:

Una serie di ragionamenti indispensabili in qualunque produzione, che deve annunziar un'intenzione mediata,

forma la *teoria* di ciascuna delle arti.

L'ordine delle loro operazioni ne costituisce la *pratica*.

La *teoria* comincia dalle prime osservazioni fatte e disposte con ordine sul suo oggetto.

La *pratica* comincia dalle prime operazioni necessarie e impiegate per l'esecuzione dell' opera.

La teoria e la pratica debbono dirigersi di concerto al termine, dove l'esecuzione è compita. Quanto meglio il loro cammino è combinato per aiutarsi scambievolmente, tanto miglior successo ha l'esecuzione.

A tenore di questi elementi è questo Dizionario delle belle arti del disegno, richiamandole sempre alle più alte perfezioni. Vi si sono talvolta riunite insieme le sei arti, perchè avendo la stessa origine e lo stesso destino, debbono avere molte regole comuni. Vi si è anche associata la morale, perchè il più gran vantaggio delle arti è di non separarsene mai.

Due circostanze influiscono essenzialmente al progresso delle belle arti; la *temperatura de' climi*, la *lingua scritta*.

Stabilire su i gradi delle *temperature de' climi* i gradi dell' intelligenza umana, è un sistema destituito di osservazioni. Quello che è certo, è che i rigori estremi del freddo, e gli ardori ecessivi de' climi ardenti sono ostacoli fisici infinitamente contrari allo sviluppo e al progresso delle belle arti, perchè lo sono ugualmente alla buona organizzazione de' corpi, come allo esercizio e alla prontezza delle facoltà dell' intelletto.

Che il linguaggio scritto sia neeessario al progresso delle arti, e fuor di dubbio.

Dacchè gli uomini sono riuniti in società, tutte le gesticolazioni della pantomima sono insufficenti per i loro scambievoli bisogni. È indispensabile il suono articolato. Non v' è cognizione di società mute. Si sa bensì che alcune nazioni per molti secoli hanno ignorato l' arte di scrivere. Arte delle più ingegnose, che dipinge la parola col parlare agli occhi.

Ma questo soccorso indispensabile per trasmettere fedelmente, e per migliorare le osservazioni e i raziocini, non reca anche degl' incovenienti alle

arti? Pur troppo. L'uomo non può aver bene senza qualche male.

La scrittura trasmette verità ed errori, bizzarie, paradossi, dubbi; e finalmente non le resta d'inalterabile che quello ch'è sottomesso a dimostrazioni rigorose.

Quanto più le arti sono prive della influenza delle grandi istituzioni, maggiormente debbono appoggiarsi su le scienze esatte. Onde le belle arti del disegno debbono far capitale dell'anatomia, della prospettiva, della ponderazione, della statica, scienze positive ed inalterabili.

Per conoscere il legame che hanno le belle arti del disegno colle altre arti liberali e meccaniche, e colle scienze, si dia uno sguardo al quadro seguente.

QUADRO

DELLE PARTI PRINCIPALI

CHE COSTITUISCONO LE BELLE ARTI DEL DISEGNO

LORO ORIGINE

Naturale

L' origine naturale delle belle arti del disegno ha per base la natura dell' uomo, il quale ha bisogno e inclinazione d' esprimere quel che sente, di disegnare e d' imitare. Sono linguaggi intellettuali attaccati alle più nobili istituzioni della società, quali sono religione, eroismo, patriotismo.

Istorica

L'origine istorica delle arti del disegno ha per base i monumenti antichi, che non rimontano che a certe epoche. La scultura specialmente ne ricava molti vantaggi.

LORO USO

Utile

alle *scienze* e alle istituzioni per rappresentarne gli oggetti:
alla *storia* per rappresentarne i fatti:
alla *morale* per rappresentarne le azioni degne:
alle *istituzioni* per renderle sensibili.

Utile e gradevole

alle *arti liberali*:
alle *arti meccaniche* per facilitar l'intelligenza di quanto inventa l' industria umana.

Gradevole

Per piacere delle *imitazioni*.
Per soddisfazione di monumenti e di opere *patriotiche*.
Per diletto personale di *proprietà*.

LORO PERFEZIONABILITA'

Per la teoria

Col legame de' principii necessarii.
Col soccorso delle scienze fisiche e matematiche.
Colla storia, e colla favola.
Colle osservazioni
su le *forme de' corpi*;
su i loro *colori*;
su gli *effetti della luce*;
su gli effetti delle *passioni*;
su i moti de' corpi *viventi*;
su gli *accidenti* della natura.

Per la pratica

Esercizio abituale dell' arte. Donde facilità e libertà di operare.

Scelta de' migliori mezzi, e de' soccorsi che l' arte può impiegare.

Perfezionamento d' utensili, di materie, di preparazioni, e di uso che se ne deve fare.

Le belle arti non si possono esporre meglio che in un *dizionario*. Il miglior mezzo per far conoscere le cose, è definirne esattamente i termini, e farne la storia con definizioni esatte. Il dizionario oltre questo vantaggio; ha l'altro di sbandire ogni sistema sì funesto alle arti e alle scienze.

L'arte non è che collezione di esempi, di osservazioni, di riflessioni, che si prestano scambievolmente forza e lume per guidare l'intelletto. Ma il voler trasformare le osservazioni in precetti inviolabili, e per qualche riflessione sopra esempi particolari dettar leggi assolute e generali, è andar contro l'intenzione de' primi maestri, è offender la libertà dell' iutendimento umano e condannarlo ad una specie d'immobilità. Meno male abbandonar l'ingegno a se stesso che incatenarlo in una prigione.

In questo dizionario si è fuso quanto abbiamo de' più accreditati autori antichi e moderni su la teoria e su le produzioni delle belle arti del disegno.

Non vi si è omessa totalmente la loro parte manuale e meccanica, quando è però nobilitata dall' uso che ne fa

l' artista. Tutte le operazioni dell' uomo hanno bisogno della mano, la quale per produrre e rappresentare un' idea, ha da impastare e da impiegar colori, ha da stemprare argilla, scarpellare marmi; ciò non è più vile dell' esercizio dello scrittore, che per comunicare i suoi pensieri maneggia la penna. Delineatici idee, esprimetici sentimenti, dipingeteci passioni, presentateci immagini, che c' importa dello strumento di cui vi servite?

Gli articoli essenziali di questo Dizionario sono estesi a sufficenza da formare un trattato seguito di belle arti. Chi vuol seguirne il filo, può leggerli secondo l' ordine che si metterà nel fine dell' opera.

Die 15 Martii 1827
Vidit
Pro Em. et Reverend. D. D.
Karolo Card. Oppizzonio
Archiep. Bononiae
Marianus Medici D. P.

Die 16 Maii 1827
Vidit pro Excelso Gubernio
Dominicus Mandini S. T. D.
Parochus et Exam. Synod.

Die 20 Maii 1827
Imprimatur
Joseph Passaponti Cancell. Gen.

DIZIONARIO

DELLE

BELLE ARTI DEL DISEGNO

ABA

ABACO è la parte superiore del capitello della colonna. La parola *abaco* significa *inalzato*. Gli antichi matematici si servivano d' una tavola inalzata e coperta di polvere per delinearvi le loro figure; quindi *abaco* l' aritmetica.

L' *Abaco* fu il primitivo capitello. Se se ne cerca l' origine nell' armatura di legname, l' *abaco* non fu che un pezzo di legno quadrato posto su la colonna per ricevervi meglio l' architrave. Da principio fu grosso e aggettato, come si osserva in quelle colonne doriche greche, le quali conservano fedelmente la storia della loro origine. Fu indi una parte dell' *abaco* tagliata a sbieco, e se ne fece l' *echino*, o sia l' *ovolo*, abbellito da' raffinamenti dell' arte. Finalmente l' *abaco* non fu più che una porzione del capitello.

L' *Abaco* è un membro de' più importanti della solidità reale e apparente dell' architettura; e perciò è stato impiegato sempre e da per tutto. Gli Egizi l' usarono spesso invece del capitello, e l' usarono di varia forma, per lo più d' una sola pietra, e alle volte di tre, una sull' altra, quasi sempre nudo, e talora ornato. I Cinesi impiegano spesso colonne di legno senza capitello e senza *abaco*. Peggio quegli architetti moderni che omettono l' *abaco* e conservano l' ovolo.

Nell' architettura regolare l' *abaco* è una parte essenziale e costituente del capitello. Varia secondo i vari ordin. i Nel dorico e nell' ionico è quadrato. Nel corintio è incavato nelle facce,

e nel mezzo della curva è una rosa. Ne' dorici più antichi l' altezza dell' *abaco* è la metà del capitello; ma ordinariamente non è che il terzo. Ne' dorici di Pesto e di Siracusa l' aggetto dell' *abaco* è maggiore che negli altri monumenti; il che dà al capitello un carattere imponente e una straordinaria grandiosità. Nel corintio l' altezza ordinaria è la settima parte del capitello.

ABATE (*Nicola*) n. a Modena 1512. Fu dal Primaticcio condotto a Parigi, e dipinse a Fontainebleau i viaggi d' Ulisse. Edificò il vecchio castello di Meudon, e la tomba di Francesco I. a S. Dionigi.

ABATON si chiamava a Rodi quell'edificio dove niuno poteva entrare, perchè rinchiudeva un trofeo e due statue di bronzo, che la regina Artemisia vi avea fatto erigere in memoria del suo trionfo dopo aver sorpresa quella città.

ABBAINO è una specie di finestra a forma di spiraglio per illuminare le parti così sotterranee che superiori di un edificio. Queste piccole aperture si hanno da accordare colla decorazione esteriore ed interna della fabbrica.

* ABBIGLIARE. I pittori usano questa voce, dice il *Baldinucci*, per esprimere gli abbellimenti di panni e altre cose da ornare con le quali arricchiscono le loro figure, il che vale quanto vestire con adornamento, e secondo la convenienza.

ABBOZZO, *e* ABBOZZAMENTO, non è schizzo, cioè un primo pensiero appena indicato. L' *abbozzo* è il primo lavoro d' un' opera già determinata, che deve servire di guida per i lavori successivi; in conseguenza vi debbon esser fissate le forme, e i colori.

Ha significato diverso *abbozzare* una statua, un basso rilievo, un rame: ciò vuol dire mostrar all' ingrosso le forme e i delineamenti del tutto insieme.

ABIDO antica città d' Egitto sul Nilo verso la Libia, fu rimarchevole per il tempio d' Osiride, e per il palazzo di Memnone. Palazzo maraviglioso, in cui era una sorgente profondissima per dove si discendeva per una scala a lumaca di pietre tragrandi connesse a maraviglia. Vi si veggono molte belle colonne ancora in piedi con capitelli di bel granito. La maggior parte de' massi di questo edificio son ornati di geroglifici, e di bassi rilievi, fra' quali si osservano le immagini di Osiride, di Anubi, e di altri strambotti egizii.

* ABILITA'. Scienza e capacità dell' artista. Dicesi

ra la intelligenza colla
e egli tratta le diverse
. dell' arte sua.

ABITAZIONE. Luogo
l' uomo cerca un rico-
contro l' inclemenza del
. Caverne o fenditure
. scogli, grotte, tronchi
bero scavati, capanne di
, e quindi tende e ca-
ie di legname, furono le
e abitazioni dalle qua-
icque l' architettura.

ABITI. *V.* PANNEG-
MENTI, VESTI, PRE-
TA, TOGA, TUNICA,

ABITUDINE. Inclina-
: ad operare o in uno o
tro modo. Così nei *Ca-
i del bottaio* ed in al-
critti antichi.

ABITURO. Lo stesso
abitazione. Il *Boccaccio*
i di *nobili* e di *bellis-
abituri*, e *Gio. Villani
abituro* del papa, *nobil-
e ordinato*.

ABRAXAS. Statuette,
lri, laminette di me-
, e più sovente pietre
: annulari, o anche più
li, rappresentanti divi-
egizie con simboli, da
i detti *Zoroastrici*, e
robabilmente *Basilidia-
gnostici*, e con lette-
vari idiomi, la mag-
parte inesplicabili; tra
iali è comune la parola
ras, egualmente inin-
ibile, d' onde venne il
: generico a quelle rap-
presentazioni. Se questi monumenti rare volte destano alcun interesse dal lato della erudizione, più di rado lo destano dal lato dell' arte; e se alcuna discreta incisione s' incontra in quelle pietre, le lettere *abrassee* veggonsi posteriormente aggiunte per formare della gemma un amuleto.

ABUSI in architettura sono pratiche viziose introdotte da artisti irragionevoli, e seguitate da artisti balordi. Il Palladio ne fece un capitolo, e non ne numerò che quattro. Il Perrault ne contò otto. Se que' maestri scrivessero adesso, ne farebbero tomi. La natura degli *abusi* è di moltiplicarsi, perchè la natura dell' essere ragionevole è di ragionar poco. Il ragionare porta fatica. Gli *abusi* provengon dagli errori, e gli errori dalla disattenzione. L' attenzione è penosa. Gli artisti attenti eviteranno gli *abusi*, e le loro opere corrette possono finalmente giungere ad estirparli.

Gli *abusi* più comuni in architettura sono 1. Colonne panzute. 2. Modiglioni ai frontoni perpendicolari all' orizzonte. 3. Modiglioni ai quattro angoli dell' edificio, e dovunque non possono esser travi. 4. Dentelli fuor di sito. 5. Cartocci per sostegni. 6. Frontespizi rotti. 7. Cornici troppo aggettate.

8. Colonne bugnate, torse, spirali ec. 9. Compenetrazione di colonne, e di pilastri. 10. Accoppiamento di colonne. 11. Metope oblunghe. 12. Capitello ionico senza la parte inferiore dell' abaco. 13. Un ordine che abbraccia più piani. 14. Unire il plinto della base coll' estremità della cornice del piedestallo. 15. Cornici architravate. 16. Interrompere il cornicione. 17. Profilar le imposte su le colonne. 18. Dar alle imposte più aggetto che ai pilastri. 19. Cornice superiore per appoggio ad un altro piano superiore. 20. Tagliar gli angoli degli stipiti delle porte e delle finestre, e farne orecchioni. 21. Mensole che non sostengono niente, o che non possono sostenere. 22. Frontespizii dove non possono esistere. 23. Ordini sopra ordini al difuori dove non è internamente che un piano. 24. Balaustri dove è un tetto apparente. 25. E qual forma di balaustri?

La maggior parte degli *abusi* nascono dalla smania di ornare. I più leggieri *abusi* sono padri de' più gran vizii.

ACANTO pianta per decorazione del capitello corintio. Si distinguono due specie di *acanti*. Una è selvaggia con foglie più finamente tagliate, di cui ciascun segmento finisce con punta piccante e acuta. Gli scultori gotici ne' loro ornamenti delle chiese si sono serviti di questo *acanto* spinoso. L' altra specie chiamata *branca ursina*, per qualche rassomiglianza al piede dell' orso, ha le foglie larghe, lisce; ben senuose in piccoli lobi carnuti; dalle quali foglie s' alza uno stelo guarnito di piccole foglie con in cima una bella spica di fiori piccanti. Su le coste di Barbaria questa pianta serve di siepe ai giardini. Questa bella pianta fu dallo scultore Callimaco applicata alla *decorazione* del capitello corintio. V. *Callimaco*.

Ma la forma del capitello corintio era già nota molto prima che Callimaco l' adornasse di foglie di *acanto* Gli Egizii lo circondavano di piante e di foglie sacre; ed altri scultori lo adornarono diversamente secondo il loro gusto, e secondo le occasioni. La forma fu sempre la stessa; gli ornamenti variarono. L' ornamento di foglie di *acanto* inventato da Callimaco fu trovato sì bello, che ha dato il nome di Corintio a tutto il capitello.

* ACANTINE. Vesti ricamate di foglie d' acanto. Veggonsi sovente sui vasi etruschi.

* A CAPANNA diconsi

fatte le coperture degli edifizj, alzate ad angolo sotto squadra, e sopra squadra, le quali pendono da due lati.

ACCADEMIA. È in pittura imitazione d' un modello vivente disegnato, dipinto, o modellato. L' oggetto di questa imitazione è di studiare le forme e l' insieme del corpo umano; è una preparazione per esercitar l' arte. Dal luogo, dove ordinariamente si fanno tali studii, è venuto il loro nome di *accademie*.

Una buona *accademia* deve esser eseguita con un *far facile* senza negligenza, con *correzione fina* senza secchezza, con *tocco risentito* con giustezza, con *gusto* senza maniera, senza stento, senza freddezza.

Chi non maneggia bene il lapis, maneggierà peggio il pennello o lo scalpello. L' allievo ha da far vedere nelle sue *accademie* qual professore sarà.

Il disegnare su carta colorita di turchino o di grigio è più spedito che su carta bianca; e perciò è più conveniente per un modello vivo; il quale non può star immobile che per poco tempo.

Chi disegna un' *accademia*, deve supporre nel suo modello un' affezione conveniente all' attitudine che il modello rappresenta. Non v' è posizione di un vivente senza affezione. Ma per lo più si dispone il modello in una maniera *pittoresca*, senza altra intenzione che di sviluppare o di aggruppare i suoi membri in una maniera gradevole e piccante. Allora si disegna pecorescamente, si copian anche i difetti, che la stanchezza, la noia e l' indifferenza producono indispensabilmente nel modello, e con questo uso il giovine disegnatore corre rischio di trasformar l' arte in mestiere.

L' uomo libero che non è *ammanierato*, cioè affettato per i raffinamenti irragionevoli della società, non si mette in un' attitudine che non esprima il suo interno: le sue indisposizioni esteriori han da dare qualche segno della sua affezione morale. L' artista fin dall' adolescenza non perda mai di vista questo principio.

Giovinetti, che disegnate *accademie*, se tirate presto per disbrigare il lavoro impostovi, diverrete artigiani e non artisti.

La lentezza che s' impiega a far bene con riflessione, non è un tempo perduto: si riguadagna con vantaggio, quando si ha acquistato l' abito di far bene. E per disegnar bene un modello, convien considerarlo

come un vivente sensibile, non come una statua, o un cadavere.

La proprietà nel disegnare deve esser esente di eccesso e di difetto. Come l'artista si trascura nel suo assettamento, così esercita la sua arte. Vesti, mobili, equipaggi, ordinazioni, portamenti, son tutti segni del carattere dell' uomo.

Per disegnar bene, convien ragionare: ragionare è confrontare. Si confronti il modello disegnato con qualche capo d' opera dell' antichità. Si facciano delle *accademie* a similitudine di belle statue: si paragonino; se non vi è riuscito, si è fatto un gran passo verso la perfezione: il trovar i suoi primi lavori difettosi, è una cognizione di quel che si deve fare.

Accademie si chiamano altresì le radunanze per promovere le belle arti. Le scuole sono la base di queste istituzioni. Buoni maestri, buoni accademici.

Se mai è vero che lo stabilimento di tali accademie abbia fatto sparire i buoni artisti, come ordinariamente si dice, si può congetturare che ciò nasca da costituzioni mal intese, e peggio eseguite. Se si scelgono professori ignoranti, più ignoranti saranno i successori, e non si avrà che un progresso di mali invece di beni. I concorsi e i premii sono incoraggimenti valevoli, se giustamente impiegati da mano maestra; e pestiferi se brigantescamente, o ignorantemente.

Il più essenziale delle arti *belle liberali*, è che sieno effettivamente libere. Onde il fondamento delle scuole e delle accademie sia repubblicano. Repubblica non è anarchia, nè licenza. Regnino pur le leggi, e i maestri invigilino alla retta esecuzione. Sul piede delle accademie delle scienze, quali fioriscono in Parigi, in Londra, in Berlino, ogni nazione dovrebbe avere un' accademia di belle arti, in cui si facessero frequenti adunanze, per comunicarsi gli accademici le loro considerazioni, discutessero, esaminassero; e un buon segretario ne registrasse gli atti e i risultati.

* ACCANALATO. Lavoro scavato a guisa di canale, e più spesso colonna, intagliata a solchi, o a canali. *V.* SCANALATURA.

* ACCANTONATO. Edifizio interiormente o esteriormente costrutto a angoli in squadra, sopra squadra, e sotto squadra, come, per esempio, edifizio quadrato, esagono, ecc.

ACCAREZZARE è toccare e ritoccare spesso con

leggerezza, con delicatezza, con piacere e anche con vuluttà un' opera senza offenderla, ne alterarla.

Queste *carezze* tolgono l'aspro, ma danno anche nel freddo e nel molle. Discretezza dunque.

Tutto quello che ha da essere visto da lontano, non soffre *carezze*; le ammette bensì quel che si vede da vicino, specialmente in quegli oggetti che sono dalla natura più *accarezzati*, come sono i volatili. Sempre però le carezze sono seduzioni per gl' ignoranti delle belle arti.

ACCESSORII non posson entrare nella composizione del soggetto principale, ma si debbon riferire alle circostanze del tempo, del luogo, e dell' azione. Debbon far risaltare il soggetto, ma non offuscarlo, nè scemarne l' attenzione.

Le vesti sono per lo più accessorie alla figura, nè debbon mai mascherarne le forme, debbon anzi rilevarne l' espressione.

ACCIDENTI in pittura sono gli slanci di luce risplendente in contrasto coll' ombra. Se nell' oscurità d' una caverna entra uno splendore, quell' opposizione di luce e di oscuro colpisce gli sguardi. Se dall' altra parte i riflessi graduati della luce, che si stende nell' oscurità, fanno scorgere nel fondo della caverna due amanti sorpresi per questo inaspettato barlume, come Venere e Marte da Vulcano, questo doppio *accidente* fisserà lo sguardo e il cuore su la imitazione artistamente eseguita.

I boschi, le tempeste, le eruzioni vulcaniche somministrano molti accidenti e aggradevoli e forti.

Oltre gli *accidenti* che offre la natura, ne dà degli altri anche la favola col suo meraviglioso. Tali sono i lumi prodotti dalla presenza o subitanea apparizione degli esseri, che han da cagionar prodigii. Anche la nostra santa religione dà *accidenti*; il lume impiegato da Raffaello nella Trasfigurazione n' è un esempio.

Gli *accidenti* sieno naturali o ideali fanno qualche sorpresa, perchè interrompono l' uniformità; ma la sorpresa dura poco, e il piacere finisce. Perciò l' artista deve esser sobrio d' *accidenti*: la singolarità perde merito quanto più è usata.

Gli *accidenti morali*, che provengono dalle passioni, sono inesaurabili in ogni genere, e sono maniere preziose per gl' ingegni che ne sanno estrarre ricchezze interessanti.

* ACCOLLARE dicesi talvolta l' intrecciare rami d' alloro, di palma o pampin

intorno ad una colonn... Voce non adottata in Toscana.

* ACCONCIATURA dicesi talvolta degli ornamenti che si pongono in capo alle figure muliebri intorno ai capelli; alcuna volta si intende altresì per lo intrecciamento dei capelli medesimi.

ACCOPPIAMENTO di colonne è un' invenzione moderna. E se nelle ruine di Palmira se ne vede qualche vestigio è da sospettarsi che vi sia prodotto da qualche disegnatore moderno. In qualunque aspetto si prenda la colonna, o come sostegno, o come semplice decorazione, l' *accoppiamento* è vizioso. Come sostegno è ridicolo riunir due forze a spese di un grand' intercolonnio privo di appoggio: questa disposizione ripugna alle leggi dell' equilibrio; della solidità, e dell' armonia. Come decorazione, e qual decorazione dall' unione di ricchezze fra la povertà? Gli ornati richieggono dei riposi; e l' *accoppiamento* fa un ammasso di ornati ricchi senza riposo alcuno; e poi siegue un deserto; troppa ricchezza in un luogo, e troppa miseria in un altro. Nelle colonne isolate l'*accoppiamento* è più fastidioso, poichè presenta all' occhio masse goffe e talora strane. Più fastidioso è nel dorico, il quale richiede un fregio regolare, e la sua regolarità non può prestarsi a tutte le incoerenze dell' *accoppiamento*.

Se è permesso *accoppiare* due colonne, e perchè non aggrupparne quattro e sei? Rotto il freno della ragione scappano tutte le bizzarrie, i capricci, i deliri; e pur troppo l' Architettura se n' è ripiena. Non vi è ragione che possa giustificare l' *accoppiamento* delle colonne, e se l' Architetto vi si trova forzato in qualche caso, è sempre per colpa del suo piano vizioso, non per la natura delle cose.

ACCORDO in un quadro è il risultato generale, e soddisfacente della disposizione de' colori, della loro gradazione, e dell' armonia del chiaroscuro combinata col colorito.

Il pittore prima d' incominciar la sua opera, deve nella sua immaginazione aver determinato l' accordo che vuol effettuare. A tal effetto egli consulta la natura; assegna agli sfumamenti l' ordine che loro conviene, primieramente giusta quello de' piani, su' quali egli suppone ciascun oggetto, anche ciascuna parte degli oggetti; secondariamente giusta il lume, e le differenti privazioni di luce, che gli oggetti e le loro

parti ricevono, supponendo determinato un *foco*.

Un *accordo* esatto è difficile per un pittore, ed assai più difficile che sia dallo spettatore ben giudicato, specialmente se la composizione non è semplicissima.

Per formarne un giudizio esatto vi vorrebbe un confronto immediato della natura colla imitazione. Ma bisognerebbe, che gli oggetti reali fossero nelle stesse circostanze come gl' imitati. E bisognerebbe che la reminiscenza ne fosse recente; e qual quadro di storia o di allegoria può sostenere tale confronto?

Ciò non di meno l' intelligenza di tutte le parti dell' arte, le osservazioni continue degli artisti, la fedeltà della memoria locale, la forza dell' immaginazione, gli studi, il sentimento abituale posson procurare un buon *accordo*.

Molti artisti hanno azzardato colori innaturali, e han dato un *accordo d' illusione*; ma d' illusione per gl' ignoranti. I Giordani, i Rimbrand, i Tintoretti non han fatto che romanzi d' accordo. All' incontro Tiziano, Raffaelo, Correggio ne han fatto storia.

Accordo principalissimo è nella composizione, nell' espressione, nel tuttoinsieme.

In architettura si distinguono due sorta di *accordi*: uno si può chiamare *accordo di composizione*: l' altro di *gusto* e di *stile*.

1. L' *accordo di composizione* in architettura consiste in non mettervi niente d' inutile. Combinar il piano coll' elevazione, calcolar tutti i rapporti e tutte le dimensioni, far corrispondere la decorazione esteriore colle forme interne, soddisfar l' occhio con tutte le apparenze della solidità, e l' intendimento colla correlazione di tutte le parti coll' insieme: tutto ciò fa un *accordo*, che a prima vista colpisce poco i sensi, ma reca godimenti che si rinnovano di continuo. Non si riveggono mai tali edificii, senza scuoprirvi nuove cagioni di piaceri. Questo piacere risulta dalla ragione soddisfatta. E questo è il maggior piacere che sappia dare l' architettura. Questo è il piacere che si sente e si risente alla vista degli edificii greci, e specialmente dei loro tempii dorici, i più bei modelli dell' *accordo* perfetto: *accordo* che legando fra loro tutte le parti dell' architettura rende gradevole il necessario, e il necessario gradevole. È quest' *accordo* che presiede principalmente alla scelta degli ornati: li dispensa con economia, e rigetta

tutti quei dettagli parassiti di un lusso poveramente fastoso, il quale con una falsa varietà distrugge l' unità, guasta l' insieme, e rompe l' armonia delle fabbriche.

Quest' *accordo*, uno de' primi meriti dell' architettura, si trova di rado negli edificii moderni. Non vi è *accordo* in un piano, se la sua forma interna è in un modo, e l' esteriore in un altro. E quale *accordo* in una chiesa, che presenta al di fuori un grand' ordine, e al di dentro un piccolo? E come più ordini all' esteriore, se l' interno non ne comporta che uno? Così ne' palazzi con tante colonne alla facciata, e spesso inutili, e niente poi al di dentro: contrasto fiero tra la più gran ricchezza e la maggior povertà. Questo difetto d' *accordo* è ben frequente e disgustevole ne' monumenti moderni, ne' quali le colonne par che sien collocate espressamente per far sentire la nudità di tutto il resto.

2. L' *accordo di gusto e di stile* nell' architettura esige la cognizione delle altre arti che contribuiscono al suo abbellimento. Da ciò risulta negli edificii quell' identità di carattere, quell' unità di stile che fa comparir l' opera tutta come prodotta da una sola intelligenza. Questo merito si osserva nelle belle opere dell' antichità. Allora le belle arti andavan tutte d' accordo: un solo dirigeva, gli altri cooperavano subalternamente; un solo direttore, un effetto, e un' impressione. Adesso ciascun' arte si è isolata, e anche inferocita l' una verso l' altra. L' architettura specialmente ha scapitato molto per questo isolamento, ella che dovrebbe essere in buona alleanza colla pittura e colla scultura, e non essendolo, non v' è più *accordo* fra lo stile dell' architetto e quello de' decoratori. Costoro indipendenti da quello, non gli sono più risponsabili, agiscono senza concerto, lavorano mercenariamente senza cognizione, e gli edificii riescono d' una discordanza compita.

* ACERRA. Cofanetto di bronzo più o meno ornato, nel quale si poneva l' incenso per i sacrifizi. Se ne vede la figura in diversi antichi monumenti.

* A CODA DI RONDINE diconsi fatte alcune intaccature, o alcuni incavi angolari a somiglianza della coda della rondine, cioè larghe da una parte e strette dall' altra, ad effetto che non possano essere cavate le cose commesse da altra parte senza frattura. Si fanno più comunemente dai legnaiuoli e dagli

scarpellini, e diconsi anche *a conio* per la similitudine che quella intaccatura ha col conio, o col cono rovescio largo in cima e stretto in fondo.

* A COLLA. Maniera di colorire. Si dice dei colori stemperati in colla di lambellucci o simile. *Il Varchi* parla dei modi di lavorare e colorire *in fresco*, *a olio*, *a tempera*, *a colla e a guazzo*: il che prova che la pittura *a colla* costituiva un modo particolare.

ACHEMIN città dell' alto Egitto vicina al Nilo, creduta l' antica Panopoli, famosa per i suoi tagliatori di pietra, e per le sue tele. È circondata di grandi ruine, fra le quali è un tempio, di cui si veggono quattro grosse pietre: la più rimarchevole è lunga 18. piedi, larga 8, e grossa 3, e chi sa quanto sia più lunga, poichè n' è nascosta parte sotterra; al di sopra v' è un' iscrizione greca, in cui è mentovato Tiberio Claudio. Da un altro lato di essa pietra è una scultura straordinaria, che fa credere quel tempio dedicato al Sole. Tra gli ornamenti sono quattro circoli; in quello del centro è una figura rassembrante il Sole; gli spazii fra i due circoli susseguenti son divisi in 12. parti: nella prima sono 12. uccelli, nella seconda 12. figure cancellate, forse i segni dello zodiaco. Lo spazio esteriore, che non è diviso, ha 12. figure di uomini; in ciascuno degli angoli fra il circolo esteriore e gli ornamenti quadrati che vi sono intorno, è una figura rappresentante le quattro stagioni. A fianco è un globo sostenuto da due ale. Queste pietre ed altre d' un altro tempio sono sì grosse che non si è saputo smuoverle. Le rompono bensì que' balordi per farne calce. Più in su è un' altra ruina di pietre ancora più grosse. L' ingresso del tempio è di pietra bianca mista di ciottoli e ornata di geroglifici. Una di queste pietre è adorna di stelle. Molte colonne di granito e di altri marmi sono in una piazza e in una moschea di questa città.

* ACQUA. Dicesi l' anima delle pitture de' paesi, l' anima dei giardini, ecc.

ACQUAFORTE è una stampa ricavata da un rame inverniciato, su di cui l' artista ha delineato con una punta, e ha incavato coll' *acquaforte*, che è un acido di nitro.

Le stampe all' *acquaforte* superano quelle a *bulino* nella vivezza, nel gusto, nella libertà. Il *bulino* è uno strumento resistente spinto colla forza del pugno, e non procede che per linee rette o

circolari. La punta per lavorare all' *acquaforte*, si maneggia colle dita come il lapis, e si presta a tutti i movimenti che le si voglion dare.

Vi sono due specie di lavori all' *acquaforte*. Alcuni sono destinati a restare come sono: tali sono le *acqueforti* de' pittori. Altri sono abbozzi di stampe, che debbon poi terminarsi col *bulino*, e queste sono le stampe degli *incisori*

Il pittore che non ha da ritoccar il suo rame, vi stabilisce tutto quel che ha in pensiero. Ma l' incisore operando prima colla punta prevede la schiavitù futura del suo bulino; quindi la sua *acquaforte* risulterà fredda, servile e stentata: mentre quella del pittore riuscirà libera, piccante, leggiadra.

Chi vuol sentire il merito dell' *acquaforte* consideri quelle di Benedetto, del Rembrandt, del Labelle, del Callot, del Smid ec. Anche quelle del Vandick sono pregevoli, del pari che quella del Caracci, e di Guido Reni benchè d' un lavoro freddo. Il misto il più pittoresco della punta e del bulino si ammira in Audran.

I grandi incisori si servivano della punta per dare col bulino un misto di pittoresco alle loro opere, lasciando brillare l' *acquaforte* ne' chiari e nelle lontananze. Questo gusto par decaduto.

L' *acquaforte*, cioè la punta deve lavorar molto nel fogliame degli alberi, nelle terrazze, ne' panni grossolani, nelle capanne, e in tutte le fabbriche rustiche. Ella deve dominare nelle lontananze per dare nell' interposizione dell' aria quella vaghezza e indecisione molle che il bulino dà con istento; abbozzerà anche con successo le carni. Il bulino eseguirà meglio il lavoro delle acque, del marmo, dell' acciaio, de' vasi preziosi, delle stoffe brillanti. Talvolta la punta farà bene il lavoro di sotto, che sarà coperto d' uno o di due tagli del bulino, che formeranno una specie di velatura, e accorderanno l' abbozzo dell' *acquaforte*. Ma convien ricordarsi che l' Incisione non è un mestiere, è un' arte che deve consultare il gusto.

* ACQUAJO. Condotto fatto per le case per ricevere l' acque che si gettan via.

ACQUIDOTTI. Canali costruiti di pietre, o di muratura per condurre un certa quantità d' acqua a traverso d' un paese ineguale, seguendo un pendio regolato in maniera che il canale si trova talvolta sotterra, talvolta immediatamente al di

sopra, e talvolta elevato sopra uno o più ordini d' archi. Onde si distinguono due sorta di acquidotti, *apparenti*, *e sotterranei*. Gli *apparenti* sono per le pianure e per le valli sopra muri e su arcate. La campagna di Roma n' è piena. I *sotterranei* sono traforati nelle montagne. Queste due specie sono spesso impiegate in un solo acquidotto. Quelli che sono ad un solo ordine di archi, si chiamano acquedotti *semplici*. Dicansi *doppii* quelli che hanno due ordini di arcate, come se ne veggono intorno a Roma. E *triplici* son quelli a tre archi, come quelli di Caserta, del Gard in Francia, e di Petra nella Mingrelia fatto costruire da Cosroe re di Persia.

Tra le magnificenze di Roma i monumenti più mirabili eran gli *acquidotti*, le cloache, le strade. Il console Frontino ispettore degli acquidotti, sotto l' imperatore Nerva, nel suo trattato parla di nove acquedotti che aveano 13594. tubi di un pollice di diametro. Procopio asserisce poi che questi 9 acquedotti portavano 14. canali. E Vegezio calcola che in 24 ore Roma riceveva 5 mila moggi d' acqua.

I suddetti acquedotti erano 1, dell' acqua Appia, 2 dell' Aniene vecchio, 3 dell' acqua Marcia, 4 dell' acqua Tepula, 5 dell' acqua Giulia, 6 dell' acqua Vergine, 7 dell' acqua Alsierina, 8 dell' acqua Claudia, 9 dell' Aniene nuovo. I tre primi furono costruiti ne' primi quattro secoli di Roma, quando il suo dominio era ristretto quanto quello di Modena.

È sorprendente l' impresa di tanti acquedotti per 40 e fin 60 miglia, tagliando montagne, traforando roccie, colmando marassi, erigendo archi della più forte costruzione con piloni grossi 8 piedi per ogni lato, e alti talora 100 piedi, come si vede nell'acquedotto dell' acqua Claudia, che a Porta Maggiore e a Porta S. Lorenzo mostra una costruzione di grandissime pietre di taglio rusticamente lavorate, come conviene alla natura di quell' opera. Ora non si oserebbe neppur pensare di procacciarsi a tanto costo la comodità pubblica.

È da osservarsi che niuno di tali acquedotti andava dritto alla Città, ma faceva continue tortuosità e seni. Forse per trovar i terreni più elevati e più opportuni. La miglior ragione di tali giri è per rompere la troppo impetuosità dell' acqua, che scorrendo a linea retta per lungo tratto avrebbe acquistata una velocità dannosa ai canali.

I Romani costruirono acquedotti per tutto l' impero romano. Quello di Segovia è uno de' rimarchevoli: ve ne restano ancora 140 arcate tutte di grandi pietre senza cemento; giungono all' altezza di 102 piedi, e sono a due ordini l' uno su l' altro. Anche a Metz si veggono i resti d' un acquedotto grandioso che traversava la Mosella. Quello di Nimes, detto il Ponte del Gard, è ancora più stupendo: la sua costruzione è tutta di pietre di taglio poste a secco: è a tre ordini d' archi l' uno su l' altro; il primo ordine è di 6 archi, alto 10 tese 3 piedi, e lungo 83 tese; le acque del fiume Gardon passano sotto il quinto arco che ha 15 tese di apertura. Il secondo ordine è di 11 archi alto 10 tese, e lungo 133 tese e 2 piedi. Il terzo è di 35 archi, è alto 4 tese, e lungo 136 tese e due piedi. L' elevazione totale è di 24 tese 3 piedi. Sul terzo ordine è il condotto, che è a livello delle cime de' monti fra' quali passa il fiume; è largo 4 piedi, e alto 5, e coperto di grandi lastre di pietre. Il suo intonaco è d' un cemento grosso 3 pollici, ricoperto d' una spalmatura di bolo rosso per impedire la trasudazione delle acque; il fondo è un impasto di ciottoli con ghiaia e con calce, il che forma un massiccio grosso 8 pollici.

I moderni hanno costruite poche opere di questo genere da star a fronte delle antiche. L' acquedotto di Maintenon sarebbe stato stupendo, se si fosse terminato: doveva condurre le acque del fiume Eure a Versailles per tre ordini d' archi. È ben compito quello di Caserta, e può certo paragonarsi a quanto hanno fatto di più mirabile i Romani.

L' acquedotto di Caserta costruito dal Vanvitelli nel 1753 prende le sue acque 12 miglia lungi, e dopo alcune valli presso le *Forche Caudine*, per giungere ai monti Tifati, traversa una vallata, dove è la grande costruzione di tre ordini di arcate, lunga 1618 piedi, e alta 178. Il primo ordine è di 19 archi, il secondo di 27, il terzo di 43. I piloni de' primi archi sono grossi 32 piedi in giù, e 18 in su: questi primi archi sono alti 44 piedi. Tutta la costruzione è di tufo con filari di mattoni. I piloni sono rinforzati da contrafforti che danno gran solidità, ma non recano bella vista. Vi sono traforate cinque montagne per tratti ben lunghi. Per queste perforazioni furon fatti parecchi pozzi per dar lume alle volte interne, e per

trasportarne le terre: alcuni di questi pozzi sono profondi 250 piedi, del diametro di 10 a basso, e di 4 sopra. Dove l' acquedotto non trafora le montagne, va lungo le coste, ed è incavato nella roccia viva fin a 12 in 15 piedi di profondità. La lunghezza totale dell' acquedotto è 21133 tese, e ha 1 piede di pendio in 4800. La quantità dell' acqua è larga 3 piedi 8 pollici, e alta 2-5. Se ne avrebbe potuto aver di più, e farla andare nella parte superiore di Napoli, dove scarseggiano le fontane. Il serbatoio, o il castello dell' acqua, dove termina l' acquedotto sul monte al settentrione di Caserta, è 1600 tese lungi dal Palazzo, e 400 al di sopra del livello del piano.

Gli archi si fanno più o meno larghi secondo le qualità de' materiali. Se sono di pietra di taglio, possono aver l' apertura da 24 fin a 48 piedi. Se sono di pietrame ordinario, la loro apertura può farsi da 12 fin a 24 piedi. Negli acquedotti romani non sono che di 12 in 15. Quelli di Caserta sono di 20 piedi.

Anche la grossezza de' piloni è in ragione della fortezza de' materiali. Se questi sono solidi, la grossezza del pilone può farsi la metà della sua altezza; altrimenti bisogna farla di due terzi.

Se un acquedotto è ad un solo ordine di archi, può farsi alto 84 piedi; se è a due ordini, 160; e se è a tre ordini 250.

Se un acquedotto è d' un sol ordine di archi, l' arco più alto può esser alto due volte e mezza la sua larghezza. Se è a più ordini, convien far il secondo $\frac{1}{5}$ men alto del primo, e il terzo $\frac{1}{5}$ men alto del secondo.

Chi ha la più leggiera tintura d' Idrostatica si ride di tante magnifiche arcate degli acquedotti. Senza niun arco l' acqua monta quasi alla stessa altezza donde è discesa. Discendendo dunque da qualsivoglia altura, può andare incanalata per piani e per valli, e poi risalire ad un' altezza quasi uguale a quella dalla quale è discesa. Onde gli archi sembran fatti più per pompa o per impostura che per bisogno.

Quello ch' è di grande importanza negli acquedotti è di dare un giusto pendio all' acqua, e di costruire con esattezza il canale per cui scorre.

Il pendio il più conveniente (fatta una giusta livellazione dal luogo donde l' acqua deriva fin al luogo dove ha da pervenire) è di 3 pollici ogni 100 tese, basta anche un pollice.

Per la costruzione del condotto, il primo pensiero è che sia sopra un fondo sodo da non avvallar mai. La miglior muratura è di mattoni rivestita d' un intonaco ben impastato di tegole, di sabbia, e di calce. La fermezza di sì fatti intonachi è mirabile negli acquedotti romani. La loro solidità è incomparabilmente maggiore che se fossero di pietre di taglio. A queste pietre si suol metter nelle giunture mastice grasso; ma, per quanto sia eccellente, è soggetto a degradazione alle vicende dell' aria che si condensi o si dilati, e il canale si rende soggetto ad un perpetuo risarcimento. Peggio se si accavalla una lastra sopra l' altra lungo il pendio dell' acqua; il fondo del canale difficilmente riesce piano, e l' acqua vi fa un' ondulazione dannosa. Onde la migliore delle costruzioni è il suddetto intonaco.

Il canale, per cui scorre l' acqua, deve sempre esser accompagnato da due banchette, per le quali si possa camminare con sicurezza ad oggetto di farvi le necessarie riparazioni.

Il canale vuol essere coperto per conservarsi pura l'acqua. Ma di tratto in tratto ha bisogno di sfiatatoi al di sopra, affinchè l' aria non si addensi dentro. Essi sfiatatoi vogliono essere ricurvi colla bocca in giù, acciocchè non v' entri immondizia.

Lungo gli acquedotti debbonsi ogni 40 in 50 tese scavare dei piccoli serbatoi più profondi del canale, per i quali possa l' acqua lasciar i suoi sedimenti.

All' ingresso del condotto è necessario mettere una ferrata a maglie strette per trattenere le lordure grosse e le radici. Sotto il canale giova costruire per tutta la sua lunghezza un condotto a volta alto circa 6 piedi, affinchè si possa visitare al di sotto esso canale, e riconoscere dove l' acqua vi si sperde. Il pavimento di questo condotto deve esser in pendio, e aver di tratto in tratto de' tubi che portino fuori l' acqua trascorsa dal canale. Precauzione ben necessaria per la conservazione dell' acquedotto.

La grossezza dell' acquedotto dipende dalla quantità dell' acqua che ha da condurre, e dall' altezza dell' edificio. La sua minor grossezza è di 6 piedi, affinchè contenga il canale, una banchetta, e i due muri del condotto a volta. La maggior grossezza sarà di 12 piedi.

Gli acquedotti non debbono andar dritti, ma dolcemente serpeggiando, non solo per rompere la troppa

rapidità della corrente dell'acqua; ma anche per rendere la costruzione più solida: un paravento che non può sostenersi in linea retta, si sostiene solidamente in linee rotte.

* ACROLITI. Statue, le cui estremità erano di pietra.

ACROTERI estremità. In architettura sono piedestalli senza base e senza cornice, che si mettono nel mezzo e ai lati de' frontespizii per sostenervi delle statue. La loro altezza suol prescriversi la metà di quella del frontespizio.

ADAMS (*Roberto*) m. 1595 architetto inglese fu soprintendente delle fabbriche regie, e fece la descrizione del Tamigi col modo come fortificarlo.

* ADDENTELLATO. Risalto disuguale di muraglia che si lascia negli edifizi per potervi collegare nuovo muro. In Lombardia dicesi *morsa*. —*Addentellare* dicesi il lasciare nelle fabbriche l' *addentellato*. Voce pigliata forse dai *dentelli*.

* ADDOGATO. Listato a similitudine di doga. Più comunemente si adopera, parlando delle armi o insegne blasoniche.

ADDOLCIMENTO in architettura è il legame o l' accordo d'un corpo con un altro. Così il *cavetto* al fusto della colonna è tra il plinto della base e la cornice del suo piedestallo. Ordinariamente tutti i plinti esteriori d' un edificio si uniscono al nudo de' muri per mezzo di un *addolcimento* in cavetto. Talvolta si fa a scarpa per lo scolo delle acque.

ADDOLCIRE. E chi non ama la dolcezza? Dunque si *addolcisca* lo stile e l' espressione; dunque si addolcisca il furore, la passione, il carattere. Niuna espressione esagerata o indebolita è dolce.

Si *addolciscon* i colori in due modi. Il primo è d' indebolirne lo splendore; ma così si corre rischio d' alterarne la verità, e d' indebolirli.

L' altro, e questo è l' unico mezzo, e di accordarli armoniosamente col legame de' *toni*, de' passaggi. de' colori rotti, e degli *sfumamenti* insensibili. Quindi i colori *amici*. Non già che vi sieno colori nemici gli uni degli altri; ma ve ne sono bensì che la loro vicinanza offende lo sguardo. La natura accorda tutto il suo sistema colorito: l' arte imiti la natura. Dunque gli artisti conficcati nella città e ne' climi caliginosi non avranno che un colorito debole. Lo studio de' bei colori si ha da fare nelle campagne amene de' climi ridenti. V. AMMORBIDIRE.

ADDOLCIRE in architettura è acquarellare in modo che le ombre si perdano insensibilmente nel chiaro, per così evitar la durezza che porterebbe un' ombra troppo forte. Ma i corpi sferici e quadrangolari non ammettono questo addolcimento. Per *addolcire* si ha da supporre che le ombre vengono da un certo lume, e non dal sole.

ADITO luogo secreto e oscuro de' tempii, dove non potevan entrare che i soli preti, i quali di là dentro proferivano i loro oracoli. La loro decorazione non ammetteva neppur figure di uomini, ma soltanto simboliche di bestie. Onde Luciano li paragonò a que' tempii d'Egitto *sì preziosi al di fuori, ma al di dentro pieni di mostri*. Applica.

Il sol *adito* antico ben conservato si vede nel picciol tempio di Pompei, elevato alquanti scalini, e privo di lume. Nel suo interno fu trovata la Diana all' Etrusca ch' è nel Museo di Portici.

ADRIA città antica dello Stato Veneto, sì famosa che ha dato il suo nome al mare Adriatico. Anticamente fu detta Atria, e diede anche il suo nome a que' portici detti *atrii*. Del suo antico splendore non le resta che qualche ruina d' un teatro sotto i fondamenti d' una chiesa.

ADRIANO benchè imperatore fu letterato, amatore, conoscitore, protettore e artista. Egli fece realmente delle statue in marmo e in bronzo, per le quali gli adulatori lo pareggiarono a Policlete e ad Eufranore. Il suo forte fu l' architettura. Egli viaggiò per tutto il suo impero romano, e da per tutto vi architettò. Del prodigioso numero de' suoi edifici fece incider la lista nel famoso Panteon ch' egli fece costruire in Atene. Ogni tempio ch' egli faceva innalzare per la sua gloria, si aveva a chiamare Adrianeo. Innamorato morto della gloria conobbe poco la vera gloria. La gloria vera non cosiste che nella beneficenza. Il glorioso Adriano fece ammazzare l' architetto Apollodoro per avergli deriso un suo tempio di Venere. Un altro architetto Detriano, che non avea voglia d' esser ammazzato, lodò e stralodò tutte le idee buone o cattive che uscivan dal capo di S. M. Imperiale, e incontrò nella grazia ed eseguì un' infinità di edifici progettati dall' artista Sovrano. Il famoso tempio di Giove Olimpico in Atene rimasto da 700. anni imperfetto, fu terminato da Adriano. Egli innalzò a

Cisico un tempio che fu posto fra le maraviglie del mondo. Il gran muro per seperare la Scozia dall' Inghilterra fu opera sua. Egli ristaurò Gerusalemme, e nel luogo dell' antico tempio ne alzò uno a Giove. Fece tante e tante fabbriche, e su d' ogni parete fece iscriver tanto il suo, che fu paragonato all' erba parietaria.

ADRIANA (VILLA) sotto Tivoli fu la più vasta delle sue opere architettoniche. Si vuole che girasse intorno a dieci miglia. Conteneva contrade intere con i più celebri monumenti, radunati da tutto l' impero romano; v' erano fin i campi Elisi. Basta vederne le piante di Pirro Ligorio, del Kircher, del Contini. Ora non è che ruine, ma ruine imponenti, e anche preziose.

Due teatri in semicerchio uno di 36 tese di diametro, l' altro di 24. In uno di questi teatri si scuopre ancora il portico esteriore, le sale, le scale, la porta della scena, i portici laterali del proscenio, l' orchestra ec. Vi si son trovati i frammenti di 48. statue che lo decoravano.

La palestra, ch' era là vicina, era un cortile lungo 117 tese e largo 54, circondata di portici in arcate, con una nicchia maestosa in fondo.

Più in là è un bagno di piccole camere illuminate dall' alto tutte di forme differenti.

Un edificio rotondo del diametro di 22. sembra essere stato un serraglio. Indi è la naumachia lunga 85 tese, terminata da un tempio. Un cortile quadrato di 30 tese per lato, adorno di colonnati e di portici. Un muro lungo 180 tese traforato da arcate, all' estremità di cui è una piccola rotonda del diametro di 9. tese, formata di tre archi concavi e di tre convessi alternativamente.

Un altro edifizio di molti pezzi belli, grandi, proporzionati, e variati saviamente.

Il Canopo è un edificio grande su di una collina in forma d' un vasto bacino con una gran nicchia in fondo: il davanti è ruinato, e forse v' era un tempio semicircolare, o a conchiglia, ed era il tempio di Nettuno che gli Egizii riverivano a Canopo. Vi si è trovato il caval marino consacrato a Nettuno, Iside, Osiri, Oro, Ibi, e altri geroglifici. Vi sono scale spirali, e nel fondo è un nicchione composto di più nicchie quadrate e rotonde, ornate di petrificazioni; al di dietro son camere a volta, e al davanti sono scalini di marmo bianco.

Ne' campi Elisi v' eran canali rappresentanti il fiume Lete, il Cocito, il Flegetonte, e le statue d' Issione, di Prometeo. Altrove sono saloni, scale, cortili, colonnate, tempii, acquedotti. L' Ippodromo è una piazza lunga 59 tese e larga 42.

Un' altra gran piazza lunga 125 tese e larga 56, un portico circolare con colonne alte 14 piedi, un tempio più quadrangolare lungo 53 piedi e largo 44, con un emiciclo largo 36 e con 7 nicchie quadrate.

L' edificio de' più rinomati è le *cento celle* per guardia imperiale. Quelle camere non hanno altra comunicazione fra loro che per una galleria esterna. Vi è un edificio rotondo, forse per il corpo di guardia.

In questa sua villa avea Adriano radunato quanto vi era di più celebre nell' antichità; il Liceo, l' Accademia, Tempe, il Pritaneo, il Pecile d' Atene. Questo Pecile era un doppio portico lunghissimo con un muro altissimo nel mezzo che riparava dal sole in ogni ora: questo gran muro esiste, e va da levante a ponente: tira 800. piedi, ed era ornato di portici colonnati, e di pitture come il Pecile d' Atene. A canto v' era la biblioteca, e ne resta ancora un gran muro con 25. nicchie per statue. Quanto v' era di più raro per l' impero romano, tutto era quivi raccolto.

Ma durò poco tanta collezione. Dopo 80 anni Caracalla ne portò via molte statue; gli altri imperatori fecero peggio, e in meno d' un secolo la gran villa Adriana fu abbandonata. Ciò nondimeno prosiegue tuttavia ad essere una miniera inesauribile di rarità. I musei di Roma moderna si sono arricchiti e si arricchiscono dall' escavazioni di villa Adriana.

ADULARE. Le donne specialmente amano d' essere *adulate* ne' loro ritratti.

L' artista non può esprimere la vivezza dell' originale, e in compenso gli diminuisce i difetti senza nuocere alla rassomiglianza.

Cogliere l' espressione della natura, e raddolcirne i difetti non è *adulare*, è adempiere il dovere di artista, il quale anche ne' ritratti ha da mostrar qualche cosa d' ideale.

Fare grandi occhi senza espressione, piccole bocche senza moto, un sorriso insulso, guance tondeggiate e non belle, fronti all' ultima moda, tutto questo non è *adulare*, ma distrugger la natura.

Peggio chi carica le forme difettose dell' originale:

queste *caricature* contraffanno la natura, sono buffonerie.

* AETOS. Nome del frontone o del timpano presso i Greci.

* AFFOCALISTIARE o *apocalistiare*. Parola usata dai pittori per indicare un certo macchiare che fanno i meno pratici con matita a colori, disegno alcuno o pittura nelle parti e nei dintorni più difficili a circoscriversi in disegno, acciocchè non apparisca il dintorno medesimo, e rimanga occulto l' errore, o coperta la difficoltà che l' artefice non seppe in quel luogo superare.

AGAMEDE, e TROFONIO i primi architetti greci registrati nella storia. Fiorirono 1400 anni prima dell' E. V. Si fanno figli d'Argino Re di Tebe in Boezia. Fabbricarono il tempio di Apolline in Delfo, e terminata l' opera, dice Cicerone, pregarono quel Dio che in ricompensa accordasse loro la cosa più utile all' uomo: morirono di subito. La morte improvvisa è il maggior de' beni, se la vita è il maggior de' mali, come ha filosofato qualcuno. Ma di questi due architetti Pausania la favoleggia diversamente. Dopo aver fatti molti edifici, ne fabbricarono uno per custodirvi il tesoro del re Jerio in Lebadia nella Boezia, e lo costruirono coll' artifizio da poterne levare e mettere alcuni pezzi di marmo senza che niuno se ne accorgesse. Con questo artifizio i due artisti galantuomini vi entravano quando avean bisogno di moneta, e ne portavan via quanto volevano. Il re se ne accorse, vi pose una trappola, e v' intrappolò Agamede. Non potendo Trofonio strappolarlo, gli tagliò la testa, e se la portò via, affinchè non fossero scoperti i colpevoli: ma la terra gli si aprì sotto i piedi, e lo inghiottì vivo. In quel luogo si formò una caverna, dove accorreva tanta gente a prender gli oracoli di Trofonio. La storia quanto più antica è meno storia.

AGAPENORE architetto greco edificò il celebre tempio di Venere a Pafo. La sua facciata si vede in molte medaglie, che indicano una forma particolare. Vi si osserva avanti una piccola piazza in semicerchio, che rappresenta probabilmente l' area dove secondo Plinio non pioveva mai.

AGAPITO architetto greco fece erigere in Eleusi un portico che portava il suo nome. Spesso nell'antichità i monumenti portavano il nome degli artisti che li avean fatti. Potrebbesi far

questo onore anche agli artisti moderni.

AGATA pietra dura trasparente di quattro specie. 1. *Onice*, o agata orientale, di color di caffè con alcune macchie bianche. 2. *Cornalina* rossastra. 3. E nera. 4. Di *Alemagna* è bianca e turchinastra, è la meno dura e la meno stimata. Plinio dice che questa pietra si è trovata in Sicilia lungo il fiume Acate oggi Cantera, donde trasse il nome. Oltre alle incisioni, s' impiegano queste pietre ne'tabernacoli, e n'è piena la tomba de'Medici in Firenze. Gli antichi le profusero fin ne' mosaici.

AGESISTRATO ingegnere meccanico antico, scrisse su la costruzione delle macchine.

* AGGETTO dicesi tutto quello che sporge in fuori dalla dirittura o dal sodo delle mura, come cornici, bozze, ecc.

AGGRADEVOLE deve essere tutto quello che non è affettato; e, se è possibile, d' una moralità amabile che piaccia e istruisca. Dunque si studi la bella semplicità naturale.

Ma se i capricci del lusso, le fantasie, le mode hanno corrotto costume e gusto, allora l' *aggradevole* si anderà a prendere da due classi della società che sono le più lontane dal *naturale*. E quale classe più innaturale della corte, e del teatro? Quanti sogghigneranno!

Il vero *aggradevole* è nella semplicità, non nell' artificio. Gli artisti daranno produzioni *aggradevoli*, eternamente aggradevoli, se conserveranno lealtà di costumi, e studieranno opere e persone leali.

* AGGROTESCATO dicesi di pittura, scultura o disegno, che discostandosi dalla imitazione del naturale, sembri piuttosto fatta a capriccio che ricavata dal vero. *V.* GROTTESCHE.

* AGHI. Più propriamente nel linguaggio nostro direbbonsi spille. Le donne romane avevano aghi *crinali* e *discriminali*; questi ultimi, fatti di metallo o d' avorio, e più grandi dei primi, servivano a dividere i capelli in due parti al di sopra della fronte; i primi servivano a contenere ed ornare le trecce; alcuni terminavano in una specie di capitello corintio.

AGNOLO (*Gabriello* d') architetto napoletano del secolo XV. fabbricò in Napoli le chiese di s. Giuseppe, e di s. Maria Egiziaca. La principal sua opera fu il palazzo che fece per Ferdinando Orsini duca di Gravina. Il pianterreno è di un bel bugnato. Ma il piano nobile è decorato di pilastri corintii scanalati, e

troppo spaziati. Le finestre non sono abbastanza semplici. È tuttavia uno de' migliori pezzi d' architettura di quella città. Il portone, e l' appartamento sul cornicione son aggiunte discrepanti.

* AGO. Strumento per intagliare in rame ad acqua forte, fatto a somiglianza dell' ago da cucire, di finissimo acciaro ben temperato. L' ago si accomoda in un manichetto di legno lungo circa mezzo piede, e grosso poco più di una penna da scrivere. Alcuni di quegli aghi terminano in punta acuta, altri sono tagliati a sbieco in fondo; i primi servono per tirare i tratti sottili, i secondi per ingrossarli, occorrendo, e talvolta per fare tratti di grossezze ineguali. Si arrotano sopra una pietra da rasoio.

AGOSTINO da Siena fratello d' Angelo fu uno de' migliori allievi di Gio. da Pisa, e lavorò in Assisi, in Orvieto, in Arezzo.

AGRIGENTO una delle più celebri città antiche della Sicilia. I suoi abitanti si davano ai piaceri come se non avessero a viver che un giorno, e fabbricavano come non avessero da morir mai. Gli avanzi de' suoi edifici sono monumenti preziosi dell' odierno Girgenti.

Il tempio di Giove detto ora de' *Giganti* per i suoi massi giganteschi, o per un bassorilievo nel frontespizio rappresentante la caduta de' giganti, era uno dei tempii più grandi della Grecia. Era lungo 340 piedi, largo 160, alto 220 fin alla nascita della volta. Ora non è che un ammasso confuso di sassi enormi, che s' impiegano alla costruzione del nuovo molo di Girgenti. Il solo capitello scappato dalla distruzione totale ha le scanalature larghe più di 19 pollici. Onde le colonne aveano 20 piedi di circonferenza, e nelle scanalature potevano annicchiarsi uomini.

Il tempio d' Ercole non la cedeva in grandezza a quello di Giove. Non ne restan in piedi che due mozzoni di colonne, un pezzo di muro interno, ed alcuni frammenti del basamento; tutto il resto è una montagna di massi rovesciati sossopra e ammucchiati in una maniera orrenda.

Il tempio di Giunone Lucina, o Lucania dovea essere uno de' più bei tempii d' Agrigento. È lungo 118 piedi, e largo 51. Ne restano ancora in piedi 15 colonne sopra uno zoccolo alto 10, su cui si andava per due scale di 6 scalini. Le colonne sono doriche senza base, scanalate, alte 17 piedi 1 pollice 6 linee, il diametro 4 piedi 2 pollici, la

scanalatura 8 pollici, l'intercolonnio di 5 piedi.

Il più bel monumento e il più ben conservato di Girgenti è il tempio della Concordia. Se ne deve la conservazione al corpo di s. Gregorio che vi si custodisce dentro. È perittero esastilo, d'un dorico senza base alto 4 diametri, e leggiermente restremato. Generalmente i dorici d'Agrigento son men diminuiti di quelli di Siracusa e di Pesto. La dimensione di questo tempio è 122 piedi lungo, e largo 52. L'altezza del basamento è minore di quella del tempio di Giunone. L'intercolonnio degli angoli è 5 pollici più stretto degli altri per l'aggiustamento del triglifo, ma l'occhio non se ne accorge. Che armonioso accordo fra il basamento, il peristilio, e il frontespizio! Che eleganza, che proporzione, che gusto nel tutto e nelle parti!

In Agrigento osservansi ancora i resti d'altri antichi edifici; del tempio d'Esculapio di colonne doriche sopra tre scalini che giravano intorno all'edificio: di Castore e Polluce anche dorico, ma con base attica; di Vulcano, di Giove Polio ec. Vi si ravvisano ancora gli avanzi di un teatro e di un foro.

La tomba di Jerone è un piccolo monumento rimarchevole per le singolarità della decadenza del gusto. È piramidale dallo zoccolo fin alla cornice. Le colonne non vi sono perpendicolari, sono ioniche con base attica, e con cornicione dorico.

Le mura d'Agrigento son piene di sepolcri incavati nel tufo. E pieni ne sono i sotterranei, dove è quel che si chiama *laberinto*, che non è che anditi conducenti in tempo di guerra alla cittadella.

*AGUGIELLA. Piccolo ago o punta da grattare nei dipinti, massime nelle pieghe.

*AGUGLIA. Nome dato agli obelischi, alle piramidi ed a quelle principalmente poste sulla cima dei campanili e delle chiese, o di alcune parti di altri edifizi, specialmente gotici. V. OBELISCO.

AICARDO (*Gio.*) m. 1625. nacque a Cuneo, e si stabilì in Genova, dove fabbricò i granai pubblici, e tirò l'acquedotto di Calzolo lungo 18 miglia per monti e valli. Edificò il coro di s. Domenico, e il palazzo Serra.

Suo figlio Giacomo slargò in Genova due ponti, e tra le altre cose fece le mura alla Darsena fin a s. Marco fortificandole con baluardi.

ALA per metafora si applica ad alcune parti degli

edifici. Nell' architettura egizia le *ale* del tempio erano due muri che rinchiudevano i due lati del *pronao*, ed erano alte quanto il tempio stesso, ma in forma di *ale*.

I Greci chiamavano *ptera* l' ala, onde un tempio fatto di sole colonne senza muro intorno era detto *monoptero*. Il *periptero* avea un ordine di colonne intorno alla cella. Il *diptero* ne avea due ordini. Il *Pseudodiptero*, o falso doppio alato, inventato da Ermogene, aveva di meno quell' ordine di colonne che nel *diptero* è tra il muro e la colonnata esteriore. Onde le colonne eran come le *ale* del tempio. Si chiamavano altresì ale i due più piccoli lati d' un vestibolo.

Noi chiamiamo talvolta *ale* i piccoli lati o le *navette* delle chiese, e qualunque altro corpo ch' è agli angoli dell' edificio principale.

Ale diconsi anche que' finimenti incartocciati, co' quali si pretende decorare i lucernai, e le facciate a più ordini. Non si può far di peggio L' Algardi nella gran facciata di s. Ignazio a Roma ha terminate queste *ale* con una testa di cariatide sormontata da un capitello. Meschina decorazione.

ALABASTRO. Ve n' è una specie ordinaria, ch' è una concrezione gessosa semitrasparente, di cui l' architettura ha fatto uso nelle finestre invece di vetri. Nerone ne fece costruire un tempio intero, il quale senza alcuna apertura veniva internamente illuminato per la sua trasparenza. Degli altri alabastri comuni e orientali l' architettura e la scultura ha fatto sempre uso, come tuttavia si pratica per colonne, per impellicciamenti, per vasi, e per istatue.

* ALARI Due ferri che si pongono nel focolare per tenere sospese le legne, ornati di figure di ottone o di bronzo; alcuni hanno derivato questo nome dagli Dei Lari.

ALBANO. Il monte Albano è uno de' più famosi monti del Lazio. Alle sue falde era *Alba Longa*, dove è ora Palazzuola. Su l' apice del monte detto ora *monte cavo*, era il celebre tempio di *Giove Laziale*, dove concorrevano le genti del Lazio a celebrare le Ferie Latine. Di esso tempio non si veggono più che de' gran massi del basamento, alcuni frammenti di cornici, e due colonne rovesciate, che fanno scorgere lo slile etrusco, cioè il più semplice. Si conserva ancora in più

luoghi intatta la via antica che conduceva lassù. A *Palazzuola* si osserva una tomba quasi intera di peperino in una camera tagliata nel massiccio, terminata in una piramide gradinata, e il basamento è decorato di fasci consolari a sei, a sei, di un lettisternio, di uno scettro, d' un globo, d' un' aquila, attributi di consoli, di re, d' imperatori.

Il lago di Albano è famoso per il suo *Emissario*, opera della prima architettura latina. V. *Emissario*. Intorno ad esso lago veggonsi due grotte incavate nel monte. Una è tagliata regolarmente e decorata di architettura. Erano *Ninfei*. V. *Ninfei*.

L' odierno Albano è dov' era il Castro Pretorio, cioè le caserme de' soldati degl' imperatori. Contiene delle ruine di grandi edifici antichi. Un altissimo mausoleo piramidale spogliato de' suoi ornamenti, punteggiato di blocchi di marmo, di cui era tutto coperto, e probabilmente decorato di più ordini di colonne, sarà stato uno di quegli edifici che si dicevano *Settizoni*, non perchè fossero di setti ordini, ma perchè avean più ordini di architettura l' uno su l' altro, e finivano in piramide. V. *Settizonio*. Un altro mausoleo v' è rimarchevole, detto volgarmente degli Orazi e Curiazi, e da qualche antiquario attribuito a Pompeo. La costruzione n' è antichissima, e la sua forma ha molta rassomiglianza con quello di Clusio eretto dagli Etruschi al loro re Porsenna. Sopra un gran basamento di 45 piedi in quadrato s' alzano cinque piramidi circolari in forma di *mete* di 10 piedi di diametro; una per ciascun angolo, e la quinta più alta in mezzo alle quattro, terminate in giù con un *guscio*. Di queste cinque piramidi, o coni, ne restan in piedi ancora tre, rivestite di peperino, ma il loro massiccio è di ciottoli con pozzolana. Vi si vedono anche i vestigi delle altre piramidi distrutte. Vi sono grandi avanzi della villa di Domiziano, le ruine d' un anfiteatro, una conserva d' acqua, i resti di terme, e un altare di marmo in forma di treppiede nella chiesa della stella.

ALBARIUM Opus, di cui fa menzione Vitruvio, era un intonaco di polvere finissima di marmo bianco, e con questo si dava l' ultima mano su l' intonaco ordinario de' muri, i quali perciò acquistavano un lustro che parevano di marmo Se ne sono trovati vestigi in diverse ruine di Roma, e

specialmente nelle terme di Agrippa.

*ALBERESE. Pietra il cui colore tende al bianco, della quale fassi calcina nella Toscana.

ALBERI sono per l' artista giardiniere più che le colonne per l' architetto. Egli ne deve conoscere le forme le diverse gradazioni, e tutte le proprietà, per farli entrare nella composizione dell' architettura verde de' giardini. L' arte e il gusto li distribuisce diversamente secondo la forma del tronco, secondo la disposizione de' rami, e secondo la natura delle foglie

La bellezza del tronco consiste in un getto dritto, alto, e delicato. Tali sono faggi, tigli, abeti, olmi, frassini, aceri, pioppi, castagni, querce, pini ec. Questi alberi convengono ne'gran viali, e negli aspetti nobili e grandiosi.

Per la dispozione de' rami, alcuni alberi gli spingon per l' aria, come i mandorli, e molti salci. Altri gli scartano l' un dall' altro, come il cedro del libano, l' albero della vita. Altri li lasciano pendenti, come alcuni salci, betule, larici: dove questi convengano, è facile conoscerlo.

Riguardo al fogliame molti alberi si distinguono per la ricchezza e grandezza: tali sono i faggi, i tigli d' Olanda, e specialmente della Carolina, la quercia rossa di Virginia o del Canadà, i lauri, il platano di Virginia, il marrone d' India, l' olmo. Questi alberi danno grand' ombra, e sono propri per le scene d' estate, e per i grandi spiazzi di frescura.

Altri alberi sono rimarchevoli per il loro fogliame raro, leggiero, mobile e lucido, come la betula, l' abete, il pioppo, l' acacia d' America ec. Questi alberi sono per i siti gai e aperti.

Il più bel contrasto è colle scene malinconiche di quegli alberi che sono d' un fogliame verde cupo, qual è l' alno, il licino, il moro, il lauro regio, il tasso ec.

A questa varietà di colori se si uniscono quelli che ad una certa epoca cambiano il loro verde in un bel rosso, si ha un bell' effetto nelle scene di autunno, specialmente se si frammischiano di quegli alberi che non lascian mai la verdura. Altri alberi a foglie macchietate o altrimente variegate convengono dove si vuol introdurre del pittoresco.

Vi sono degli alberi per l' acqua; tali son quelli d' un verde turchinetto che corrisponde al color dell' acqua, come i salci, i pioppi. Altri

colla cima ondeggiante e mobile imitano il moto delle onde; altri co' rami pendenti par che versino l' ombra e il fresco, come i larici, i salci, le betule.

Anche l' inverno ha i suoi alberi, che son quelli che conservan la loro forza nelle maggiori rigidezze, nè soggiacciono al lutto della natura; tali sono i pini, gli abeti, i cipressi, i licini, i cedri, gli aranci, i ginepri ec.

Questa occhiata basta per far conoscer la varietà inesauribile che possono produrre gli alberi combinati fra loro riguardo al portamento, alla ramificazione, alla disposizione delle foglie, alla loro struttura, e alle diverse tinte, specialmente de' loro fiori, e de' loro frutti.

Un solo albero ne' giardini può fare spicco grande per la sua posizione, per la sua bellezza, per la sua vetustà, per la sua singolarità, come per le sue adiacenze e per tante circostanze. Gli alberi presi insieme producono i più belli effetti dove per le forti masse, dove per i gruppi, dove per gl' intrecci, e per viali, e per spiazzi coperti, e per laberinti ec.

Ma ne' giardini *pettinati*, dove l' arte ha messo in servitù la natura, il piacere non vi soggiorna, vi dimora la noia. Non si possono conservare quelle puerilità affettate senza un uso continuo della forbice e del coltello. Se si vogliono giardini veramente belli, l' arte vi comparisca poco o niente. L' arte v' introduca ogni specie d' alberi e di arbusti, e specialmente fruttiferi, e li disponga con gusto il più semplice possibile.

ALBERTI (*Aristotile*) altrimenti chiamato Ridolfo Fioravanti, bolognese, architetto e meccanico del secolo XVI. In meccanica fece prodigi: in Bologna trasportò un campanile sano sano con tutte le campane dalla chiesa di S. Maria in un altro sito 35. piedi distante. A Cento raddrizzò un altro campanile che pendeva 5. piedi. Scappan di tempo in tempo ingegni portentosi in meccanica. Costui fu come Detriano, e come furon ultimamente Zabaglia in Roma, Ferracino a Bassano nello Stato Veneto. Chiamato in Ungheria vi costruì un ponte ingegnoso, e vi fece altre opere, per cui fu creato cavaliere. La sua fama giunse fin in Moscovia, dove invitato dal Gran Duca costruì molte chiese.

ALBERTI (*Leon Batista*) Fiorentino fiorì nel secolo XVI. architetto, scultore, pittore, canonico, letterato, generoso, amabile,

benefico, fu un valentuomo. Compì a Firenze il palazzo Pitti, e fabbricò il coro della Nunziata. Fece in Mantova una magnifica chiesa in in una sola nave con una gran volta a cassettoni all' antica. Il suo capo d' opera è il s. Francesco di Rimini. In Roma fece varie fabbriche non più esistenti. Diede a Firenze il disegno della facciata di s. Maria Novella. Generalmente il suo stile architettonico è severo, e fra il tutto e le parti spicca quell' accordo, che fa nell' architettura la vera bellezza. Egli si ha per uno de' principali ristauratori della architettura. Dopo d' avere osservati i più rimarchevoli edificii dell' antica Roma, e dopo avere acquistata sufficiente teoria e pratica, pubblicò il suo famoso trattato dell' *Arte di edificare* utilissimo per gli artisti, sottratta però l' inutile erudizione di cui è infarcito.

ALBORESI (*Giacomo*) Bolognese fiorì verso la metà del secolo XVII, ed ebbe del merito nel dipingere l' architettura in prospettiva, e operò molto a Firenze, e a Parma.

ALCANTARA città di Spagna nell' Estremadura, creduta la Norba Cesarea di Tolomeo, è celebre per il famoso ponte che Traiano fece costruire sul Tago. Infatti il nome arabo *Alcantara* non significa che ponte. Quel ponte sussiste tuttavia, e fu fatto ristaurare da Carlo V. Ha nel mezzo un arco trionfale alto 47 piedi e largo 11; su la cornice è un' iscrizione in onor di Traiano. V' erano quattro grandi tavole co' nomi delle città della Lusitania che aveano contribuito alla costruzione del ponte; ma non ne resta che una sola antica, le altre sono moderne in onore di Carlo V. Dall' altro lato di esso ponte è una cappella larga 10 piedi e lunga 20, costrutta di massi d' una grandezza enorme; sembrano uscire dal muro per fare un tetto o una specie di volta, e sono sì ben connessi che l' acqua non vi è mai penetrata nonostante la grande antichità. La porta è di tre pietre, due in piedi sostengono una a traverso. Su questa è l' iscrizione in versi, il cui contenuto è che questo tempio è fabbricato su la rocca del Tago, che la maestà degli Dei e dell' imperatore vi presiede, che la bellezza della materia vi sorpassa l' arte, che se qualche passeggiero vuol sapere chi è l' autore di questo meraviglioso ponte, sappia che è *Lacero* ec.

ALCORANO presso i Persiani, è una specie di torre

o di campanile stretto e alto con due o tre ringhiere al di fuori le une su le altre, dove certi preti detti *Morariti* vanno a cantare le loro preci più volte al giorno, per farsi sentire dal volgo. Questi *alcorani* forman il principal ornamento delle moschee, e corrispondono ai Minareti de' Turchi.

ALCOVA è parte d' una camera da dormire. Viene dallo spagnuolo dall' arabo *elcaut* che significa gabinetto, e tenda. Gli antiquari, che nell' antichità trovan di tutto, vi trovan anche le *alcove*; alcune nicchie di villa Traiana e di Pompei le hanno per *alcove*, e veggono *alcove* nelle nozze Aldobrandine e in altre pitture antiche. Le nostre *alcove* sono suscettibili di varie forme e di varie decorazioni. Le più sontuose ammettono colonne, se il restante della camera le comporta, e per comportarle convien che la camera non sia ornata di tapezzerie, ma di ordini architettonici. Certo che le alcove nelle camere grandi fanno un bel vedere, danno anche del comodo, ma se non sono ben ariose e ben illuminate, non saranno molto salubri.

ALDOBRANDINI famiglia bolognese che nel secolo XVII. ha prodotti molti artisti che hanno dipinto d' architettura in prospettiva. Il più celebre è Pompeo, il quale dipinse molti palazzi, chiese, e teatri in Bologna, in Torino, in Sassonia, a Vienna, a Praga, e morì in Roma nel 1719. Tommaso dipinse in Genova la gran sala del Consiglio.

* ALEATORIO. Sala o camera, nella quale si giuocava dagli antichi ai dadi e ad altri giuochi.

ALEOTTI (*Gio. Batista*) Ferrarese m. 1630. La sua povertà l' obbligò a far il garzone de' muratori, e il suo talento lo innalzò ad essere un buon architetto, e avendo studiato geometria e belle lettere pubblicò delle opere su l' architettura e su l' idrostatica. S' intricò anche in quelle dispute idrostatiche, che perpetuamente molestano le provincie di Ferrara, di Bologna, e di Romagna. Egli costruì la cittadella di Ferrara, e diede disegni di palazzi, di teatri e di altri edifici pubblici per Mantova, Modena, Parma, e Venezia.

ALESSANDRIA dopo Cartagine fu la più cospicua città d' Africa, e dopo Roma la prima città del mondo. Ora non ha che il nome con alquante ruine della sua antica magnificenza. Alessandro suo fondatore vi avea fatto tirare a cordone tutte le strade. Ve n' erano

rchevoli due che si ta-
ano ad angoli retti, e
una era larga 120 pie-
erminavano alle quat-
estremità della città, la
perciò si trovava a-
a tutti i venti, e vi
a godere un' aria pura.
incontravano ad ogni
monumenti superbi,
lonna di Pompeo, gli
schi di Cleopatra, il
pio, e tanti altri, de'
restano ancora vesti-

o de' più preziosi a-
è una colonnata lun-
iù di 500 piedi; le co-
e vi sono nella stessa di-
ne, e d' una grandezza
rdinaria: una sola ha
ello. Incontro a que-
un' altra colonnata con-
e. Ma la maggior par-
queste colonne sono
sciate. Tra mezzo è un
cio di mattoni con con-
al di sopra; segno d' u-
ontana magnifica cor-
ndente al luogo. Nel
o di essa colonnata è
una moschea circonda-
a quattro ordini di co-
e di porfido bellissime;
Turchi le fanno soste-
archi barbari. Gli o-
chi, attribuiti a Cleo-
a senza perchè, sono
uno rovesciato, e l' al-
n piedi: entrambi di
iocre grandezza, e pie-
i geroglifici.
a colonna di Pompeo, o di Severo è un monumento de' meglio conservati. È su d' un basamento di pietrame solido, scarpato da ogni parte, alto 30. cubiti, e pieno di geroglifici. La colonna è corintia diminuita ai due estremi, ed è la più grande di quante altre colonne si conoscano; sarà alta 110 piedi, e del diametro di 28 piedi e 3 pollici. Il capitello è cavo al di sopra, forse per contenervi qualche statua, e non già un fanale, che sarebbe stato difficile ad accendersi ogni giorno. Un arabo ballerino da corda vi andò su una volta per mezzo d' una fune, che attaccata ad una freccia seppe infilare ne' trafori d' una voluta del capitello. Maillet console di Francia al Cairo sfoderò il progetto di trasportar questa colonna a Parigi per erigervi sopra la statua di Luigi XIV.

Vedesi ancora in Alessandria gran numero di belle cisterne antiche ben costruite e intonacate d' eccellenti stucchi. Per tutti i contorni si cammina su frammenti preziosi d' antichità. Su la sponda del mare si scuoprono ancora i vestigi di quel Faro che fu una delle maraviglie del mondo.

ALESSANDRO (*Bortolo* d') Architetto veneziano del secolo XVII inventò la maniera di sostener in aria

le fabbriche per rimurarle al di sotto. Così rimurò il palazzo ducale, sostenendolo in aria finchè nel gran cortile si fecero i fondamenti di 70 colonne, che mantengono le volte di quel maestoso edificio.

ALESSI (*Galeazzo*) Perugino n. 1500 m. 1570. Su le belle lettere e su le matematiche piantò lo studio dell' architettura, e vi riuscì insigne. Molti palazzi, di cui Genova va superba, sono di suo disegno. I suoi disegni d' ogni specie furon richiesti nella miglior parte di Europa. Quello che gli fece più onore fu per l' Escuriale, preferito a tanti altri de' più vantati architetti. Egli fu anche riputato abile a trattare affari importanti.

ALETTA è una striscia esteriore d' un piedritto.

ALGARDI (*Alessandro*) Bolognese n. 1602 m. 1654. Qui non si considera che come architetto. Il suo merito architettonico spicca in Roma nella villa Panfili, una delle più belle ville del mondo. Il suo palazzino è esente di que' tanti ornati di statue e di bassi rilievi profusi in quel tempo nelle facciate in modo che ne perturban l' ordine e la proporzione. L' Algardi vi spiegò gusto savio. L' interno offre dettagli di decorazione da servir di modello. Gli appartamenti sotterranei sono ornati di stucchi eseguiti da lui stesso, e sono i più belli stucchi moderni per la distribuzione, per la leggerezza, e per la purità. I giardini poi, i prati, i viali, i boschetti sono disposti in una bella varietà secondo l' inuguaglianza del terreno, e nella maniera la più pittoresca, con fontane, cascate, e giuochi d' acqua, onde la villa è una delle più deliziose di Roma. Ma la facciata di S. Ignazio, quantunque delle più grandi di Roma, non fa grand' onore all' Algardi; ella è a due ordini, e co' soliti abusi; e cogli stessi abusi è anche il suo altar maggiore di s. Nicola da Tolentino.

ALIPIO architetto del IV secolo fu incombenzato dall' imperador Giuliano a rifabbricare il tempio in Gerusalemme, ma la terra vomitò tante fiamme che tutti gli operai ne restarono arrostiti. E sì fatte fandonie si hanno per istorie.

ALLACCIARE è raccorre le acque sorgive per qualunque bisogno. Vi vogliono tre avvertenze. 1. Se la sorgente è scoperta e poco profonda. 2. Se non è punto apparente. 3. Se è molto sotterra.

1. Se la sorgente è scoperta, si scava un buco

quadrato, da cui si cava bel bello la terra, che si sostiene con pietre asciutte. Dov' è lo scolo, si scava un rigolo di pietrame coperto di terra.

2. Se la sorgiva non è apparente convien far molti pozzi distanti l' un dall' altro 30 in 40 passi, uniti con fossi che raccolgano tutte le acque.

3. Quando la sorgente è sotterra, si fa uno scavo a volta fin all' acqua; queste volte sostenute da pali e da panche si conducon ad un canale cui vadano altri rigoletti per radunarvi più acqua che sia possibile. Tutti questi tagli han d' aver un pendio dolce per portar l' acqua in un serbatoio. Ogni 50 tese dal serbatoio sieno de' pozzi per conoscere se l' acqua vi scorre, e in che quantità. Convien contrassegnare il corso dell' acqua con termini per avvertire che non si piantino colà alberi, i quali colle loro radici penetrerebbero ne' condotti, e farebbero perder le acque.

*ALLACCIATO, e LACCI. Lavori disegnati. Voci nuovissime, ma ripetute in questo significato nel trattato del *Cennini*, cosicchè non può dubitarsi che sia errore di amanuensi. Il *Cennini* stesso ne dà la spiegazione, dicendo: *Granare i lacci, cioè i lavori disegnati*. L' editore, signor *Tambroni*, è d' avviso che sieno da intendersi per *lacci* que' fregi o minori lavori che si chiamano al presente *accessorii*.

*ALLA PRIMA diconsi fatte alcune pitture perfezionate nella prima impastatura di colori senza o punto o poco tornarvi sopra. Queste, per ordinario, non hanno lunga durata. *Baldinucci*.

ALLEGORIA è una rappresentanza ingegnosa d' idee astratte per mezzo di figure allusive, di persone favolose, e d' esseri immaginari. Questi oggetti debbono esser segni di una convenzione generalmente stabilita. E debbono esser convenienti all' assunto.

L' *allegoria* è come un cristallo che faccia veder bene l' oggetto che cuopre. Non è un' insulsaggine d' indovinello. Dunque va adoperata con sobrietà e con chiarezza.

È condannabile l' *allegoria* impiegata per satire personali. È più detestabile, se si avvilisce nelle adulazioni.

L' *allegoria* entra anche nell' architettura. I due tempii di Marcello della Virtù e dell' Onore, congiunti in modo che non si poteva passare a questo senza entrare per quello, è una delle

più belle allegorie. E che altro è l' onore che un premio di una perpetua virtù? che altro è che beneficenza? Si danno altri edifici allegorici, e più allegorici furono le piramidi, e gli obelischi, che ora per noi non sono più niente. E niente sono tanti ornati simbolici, co' quali s' ingombrano le fabbriche; peggio se sono giuochi puerili.

*ALLUMINARE. Presso *Dante* trovasi questa voce in significato di miniare. Ma un antico commentatore di quel divino poeta, nota che in Parigi lo *miniare* si chiama alluminare. Rettamente adunque la Crusca quella voce giudicò francese; ed invano su questo debole fondamento pretenderebbono i Francesi di avere insegnato agli Italiani l' arte della miniatura. V. *Cenni storici della miniatura*, stampati in Milano, 1820, in 8.

ALOISIO ebbe commissione da Teodorico, principe degli Ostrogoti e re d' Italia di ristaurare molti edifici, e specialmente gli acquedotti, fra' quali quelli di Abano vicino a Padova.

Chi vuol conoscere il genio di Teodorico e de' Goti nell' architettura, può leggere la lettera, che Cassiodoro in nome di Teodorico scrisse ad Aloisio. Ecco i sentimenti di quel monarca creduto volgarmente un barbaro ignorante.

« È una bella gloria con-
« servare le opere mirabili
« dell' antichità, ma è un
« dovere ristaurare quelle
« opere utili e deliziose che
« si hanno frequentemente
« sotto gli occhi. Io non so
« dimenticarmi del fonte di
« Abano (*Aponum*) in cui
« ho veduto bollir l' acqua
« fin dal fondo come tra
« fornaci ardenti, e malgra-
« do le nuvole de' caldi va-
« pori vi si gode uno spet-
« tacolo che incanta. Gli
« ardori della natura son poi
« temperati dall' arte, la
« quale rende salubre quel-
« lo che era mortifero. Quel-
« la stessa acqua raccolta fi-
« nalmente nella *piscina*
« *neroniana* è così fredda
« quanto prima era bollen-
« te. Ben a proposito fu quel-
« la piscina ornata di pie-
« tre rassomiglianti a gem-
« me verdi, affinchè l' ac-
« qua tranquilla per quel
« colore vitreo comparisse
« tremola. Ma più stupen-
« do è ancora che quel la-
« vacro, dove si ricrean gli
« uomini, se v' entran don-
« ne vi s' incendiano. Casto
« lavacro! Tu pertanto A-
« loisio, impiega ogni cura
« a rinnovar l' antica soli-
« dità di quegli edifici, sì
« nelle terme, che ne' con-
» dotti; sbarazzali di tutti

« i virgulti, de' cespugli,
« delle radici, le quali s' in-
« sinuano nelle viscere del-
« le fabbriche, e insensibil-
« mente gonfiandosi le ster-
« minano. Rifà anche il pa-
« lazzo rovinato, e polisci
« d' ogni asprezza silvestre
« lo spazio tra la casa pub-
« blica e il fonte. Tutto
« deve essere ridente nella
« terra *antenorea* fertile di
« maraviglie, fra le quali è
« rimarchevole quella che
« chi ruba bestie non può
« spelarle se non le tuffa
« nelle acque ardenti di que'
« monti. Spendi pure quan-
« to occorre; ti si spedirà
« tutto il bisognevole. Noi
« spendiamo allegramente
« per conservare delizie u-
« tili.

La favolosa proprietà di quelle acque contro i ladri e le donne non toglie niente al merito della suddetta lettera. In materia di fonti Cassiodoro par dolce di sale. Egli disse che il fonte d' Aretusa è un' acqua la più quieta delle acque; ma dacchè taluno parla anche a mezza voce, ella subito si perturba; e, parlando forte, o tossendo o sternutando, va in burrasca. La favola s' insinua da per tutto. Anche Tiberio credette miracoloso il fonte di Abano, e il suo tempio di Gerione. Ma non da per tutto, nè in ogni tempo si prende cura degli edifici pubblici, come se la prese il re Teodorico. Per meglio conoscer il merito di questo re goto vedi *Cassiodoro*.

ALONSO (*Gio.*) architetto spagnuolo del secolo XVI fece il santuario di Guadalupe, avanti di cui è un atrio spazioso alto alquanti gradini, che serve di basamento alla facciata, la quale è di cinque pilastri gotici con archi. L' interno ha una specie di cappella, da cui per 20 gradini si ascende al tempio diviso in tre navi con gruppi di colonne sostenenti archi. L'altar maggiore è di Gio. Gomez de Mora. Altare veramente altare di stranezza: è a 4 piani; i tre primi con 8 colonne corintie per ciascuno, e l' ultimo con 4 anche corintie. Bravo.

ALTARE dall' alto, perchè gli *altari* si mettevano ne' luoghi alti o si alzavano su parecchi gradini.

Gli *altari* degli antichi eran differenti per gli usi, per le forme, per gli ornamenti, per le situazioni. Ve n' eran dei quadrati, de' parallelogrammi, di rotondi, de' triangolari, a treppiede. La maggior parte eran di marmo; alcuni di bronzo. I loro ornati eran corrispondenti alla deità cui appartenevano: i più eran decorati di fogliami, alcuni di

strumenti di sacrifici, e talora anche di priapi, e d' iscrizioni. Questo è affare d' antiquari.

L' *altare* de' cristiani non è che una tavola, che anticamente era talvolta sostenuta da una sola colonna, come si vede ne' sotterranei di s. Cecilia in Roma. Ma ordinariamente v' era al di sotto un sepolcro. I buoni cristiani han portato gli ornati degli altari alla più alta mania. Piedestalli sopra piedestalli, colonne e colonnette, pilastrini e pilastroni, frontespizi entro frontespizi, cornicioni e cornici, baldacchini, tabernacoli, pitture e sculture d' ogni genere, musaici, rabeschi, cartocci, e tanti e tanti ciafrugli che fra migliaia d' *altari* appena se ne può citare uno che sia conveniente al luogo e alle forme dell' architettura.

Se la chiesa è a croce, l' *altar maggiore* vuol essere nel centro: quello è il centro di tutti i punti di vista. Nelle Basiliche, cioè nelle chiese senza crociera, l' altare deve collocarsi nel centro della curva. Il punto di vista del più gran numero deve fissarne sempre la posizione.

In qualunque posizione la forma dell' *altare* deve esser grande, e la sua decorazione semplice. Se l' *altare* è nel centro della crociera, gli basta una bella tomba all' antica su d' un vasto basamento circondato di gradini con candelabri posti in terra: il solo tabernacolo piramideggi su l' *altare*; e l' altare spiccherà maestoso. Tutti gli altri soliti ornati son falsi, son frascherie.

Gli *altari* posti all' estremità della chiesa, o nelle cappelle, o ne' fianchi, sono più suscettibili di decorazione, ma sempre analoga al tutto e semplice. Una bella statua del santo titolare, qualche gruppo, alcune sculture negli intercolonnii possono convenirvi. Convenienza, semplicità, sobrietà.

* ALTEZZA. Terza dimensione dei corpi; alcune volte s' intende della elevazione, altre volte della profondità, massime se si tratti di un pozzo o di un fiume. *Altezza* chiamasi la distanza da basso ad alto, talvolta ancora l' estremità alta di detta distanza.

* ALTO RILIEVO si dice principalmente nella scultura, allorchè le figure sono intere e molto rilevate al di sopra del fondo.

* ALZATO. Dicesi in architettura quella parte di disegno che trovasi elevata dalla pianta.

* AMATISTA (Pietra). Il *Cennini* la propone per

brunitoio, qualora manchino zaffiri, balasci, topazi, rubini, e granati.

* AMATITO. Con questo nome ed anche con quello, però improprio, di *amatisto*, indica il *Cennini* la *ematite*, o pietra sanguigna, cioè il ferro ematitico, e dice farsene *colore cardinalesco*; cioè pagonazzo, perchè ancora i cardinali non vestivano in quell' epoca la cappa rossa, o di colore scarlatto, loro accordata solo da *Paolo II.*

AMATORI senza amore, conoscitori senza cognizioni come conti e marchesi titolari. Vanità.

Da un secolo in qua n' è cresciuto il numero, e va più crescendo in ragione che si moltiplicano i mercanti delle belle arti, cioè in ragion del lusso. E così è decresciuto e decresce il numero de' buoni artisti. Vi sono stati i veri amatori e conoscitori, ve ne sono ancora, ma rari rarissimi.

Se la vanità è la madre degli amatori, tutto il loro capitale sarà di frasi e di storiette; tesoro grande per dettar leggi. Dilettanti, cioè ignoranti; diceva Federico. Questi commedianti impongono agli artisti bisognosi che amano più il presente che la posterità. Tali artisti adulano tali amatori, e da questa reciproca corruttela risulta la depravazione nel gusto.

Senza buon gusto non si può esser vero *amatore*. Il buon gusto non si acquista col disegnare meccanicamente, nè col vedere, nè coll' udire. Per acquistar buon gusto, bisogna prima aver del gusto. Chi si sente del gusto per le belle arti, se lo farà buono colla lettura di buoni autori, con un corso di osservazioni ragionate su le principali produzioni delle arti, colle conferenze di abili artisti, coll'esame, col confronto, col notarsi le riflessioni fatte, rileggerle ed emendarle: e tutto ciò senza fasto. Chi non è modesto, è un farfallone, che farà ridere anche gli scolari che ascoltano le sue frivolezze, e taluno forse gli scarabocchierà la sua caricatura.

Chi veramente non si sente gusto per le belle arti non lo affetti; vada dove lo trae la sua inclinazione. Lealtà, e sarà stimato.

* AMBONE. Luogo elevato del tempio, ove si leggevano i libri scritturali, le omelie, e d' onde gli oratori instruivano il popolo nella religione. Agli *amboni* sotientrarono i pergami e le tribune.

* AMBRA GIALLA. Specie di bitume di color giallo dorato, talora tirante al

verdognolo (quella massime di Sicilia), che serve a lavori di monili, ed in essa s' intagliano ancora ornamenti e figure. Gli antichi ne facevano statue, come si raccoglie da Giovenale. Se ne fa ora grandissimo uso nelle vernici.

AMERICANA (Architettura). E qual arte di fabbricare in un emisfero di selvaggi senza alcun' arte? Occupati alla caccia, alla pesca, e a qualche piantagione, non potevano avere per ricovero che qualche antro, qualche tenda, e al più al più qualche capanna. Gli Americani sono generalmente sì inerti e tanto stupidi da viver fra gli alberi. Stupidi tanto da non saper numerare al di là di 20, e alcuni non passan il 3. Maggiore stupidezza degli Europei di andare a putrefarsi in quel brutto emisfero. Pure in quel salvaggiume v' eran due imperi, il Messico, e il Perù.

La capitale dell' impero del Messico, fabbricata in un' isola in mezzo ad un gran lago conteneva ventimila case, e un popolo immenso. Il palazzo dell' imperatore tutto marmo e diaspro era grande quanto una città, con giardini, con fontane, con bagni, e con ornamenti d' ogni sorte, e fin di quadri fatti di piume del colore il più vivo. Tre mila magnati, *caciqui*, vi avean palagi superbi. Più superbi eran i tempii. Ma in che consistesse questa loro superbia, gli Spagnuoli non si son degnati farne alcuna descrizione. Vi distrussero bensì tutto, fin ad arrostir vivi Guarimozin l' ultimo imperatore, insieme con un suo favorito, affinchè scoprissero i loro tesori. Il povero favorito gli dirigeva le più triste lamentazioni, e l' imperator risposegli, *e io, son io su d' un letto di rose?* Chi ha dato mai una risposta sì grande!

Anche del Perù si sono decantate magnificenze di palazzi, di tempii, di strade, di argini, e di ponti, specialmente in Cusco, che n' era la capitale. Quivi si porta alle stelle una fortezza architettata da Hualipa, il quale ebbe sotto di sè tre altri architetti o ingegneri, Ynca Maricanchi, Acahuna Ynca, e Calla Cunchuy. Che le mura fossero tutte incrostate d' oro cisellato in bestiami, e in fogliami, bagattelle; ma che le pietre fossero ciascuna della lunghezza di 40 piedi e più, trasportate da lungi due mille miglia per disastrosissime strade, e portate su enorme altezza, è un' altra bagattella, sapendosi di certo che in tutta America, e

al Perù, e al Messico non si conosceva nè ferro, nè calce, nè funi, nè macchine, nè regola, nè compasso, nè buoi, nè cavalli, nè asini. Ma quei del mondo vecchio doveano esagerare tutto nel mondo nuovo. Le grandi strade del Perù non eran che stradelle per pedoni, i ponti non eran che di salci intralciati, coperti di rami d' alberi. Tutto si faceva a forza di braccia, e forse inferiormente ai castori.

* A MEZZA BOTTE. Coperture degli edifizi che formano la metà di un cerchio.

* AMICIZIA. Specie di simpatia, che si trova con alcuni colori, i cui toni son legati con armonia, e quindi diconsi colori *amici*.

* AMMACCATURA. Termine usato dagli scultori, e talora anche dai pittori, per indicare certe pieghe di panni o anche delle carni, piegate in superficie così dolcemente, che non possono dirsi nè solchi, nè pieghe, nè grinze, perchè appena appariscono all' occhio di chi bene intende il rilievo; ed in quello spesso consiste la grazia della cosa scolpita o dipinta.

AMMANATI (*Bartolomeo*) fiorentino n. 1511. m. 1592. scultore, e architetto celebre. Terminò in Firenze il palazzo Pitti, e vi diede il disegno del cortile a tre ordini di logge co' tre ordini di colonne doriche, ioniche, e corintie; ma desse colonne sono incassate nel muro per la metà del loro diametro, e quel ch' è peggio, sono bugnate. Nel fondo del cortile costruì una grotta magnifica di figura ovale, ornata di petrificazioni e di colonne doriche isolate, con fontane, con nicchie, e con delle statue: la volta era anche abbellita da pitture. Il suo ponte di s. Trinita passa per il più bel ponte dell' architettura moderna per il suo ardire e per la sua leggerezza. In Roma egli diede il disegno del collegio Romano, che non fu eseguito che nella facciata e nel cortile; il resto fu intieramente cambiato, e in male: la facciata è grande e imponente, malgrado i difetti delle finestre, e de' mensoloni grossolani. Meglio inteso è il palazzo Rucellai, poi Gaetani, e ora Ruspoli. Anche il palazzo Sagripanti presso quello di Altems, ha del buono. L' Ammanati compose un' opera intitolata: la *Città*, cioè un piano di differenti edifici che rendono una città ragguardevole e bella: cioè porte di differente disegno, palazzi

pubblici e privati, tempii, fontane, piazze, borsa, ponti, teatri ec. Quest' opera andò nelle mani del celebre Viviani, poi del senatore Luigi del Riccio, indi del gran duca Ferdinando, e ora non si sa più dove sia.

* AMMANIERATO. *V.* MANIERA. Secondo il vocabolario celebre della Crusca, *ammanierare* varrebbe *dar garbo; ammanieramento, ammanieratura*, sarebbero lo stesso che *abbellimento, avvenevolezza; ammanierato* sarebbe sinonimo di *garbato* o *abbellito*, e suonerebbe come l' *eleganza* dei latini. Ma non si sono citati in prova se non esempi del *Salvini*, nei quali sgraziatamente l'*ammanieramento*, l' *ammanierare*, l'*ammanierato*, si nominano sempre con sentimento di riprovazione, e si accennano come vizi e difetti, contrari all'impero dei geni, alla verità, alla natura; si condanna l' *ammanierata eleganza* e l' *ammanieratura*, paragonata al *liscio* ed alla *affettazione*; si trova contraria al buon gusto degli antichi. Questa osservazione era sfuggita all' illustre autore della *Proposta di correzioni ed aggiunte al vocabolario dela Crusca*.

* AMMATTONATO. Incrostatura di mattoni sopra il terreno. Pavimento di mattoni. Il *Berni* accennò anche una piazza *ammattonata* di pietra viva.

*AMMORBIDIRE. Rendere morbido un lavoro, il che si fa togliendone le asprezze, o durezze; e dicesi sovente nel disegno.

AMORE. Operate con *amore*, e le vostre opere si rimireranno con voluttà. Dimenticatevi che vi sia stato ordinato il tal lavoro; figuratevi d' intraprenderlo per vostro piacere: e allora lavorerete di *gusto*, lavorerete di *genio*. Chi nel prender gli ordigni dice, *bisogna ch' io lavori*, non lavorerà con *amore*. L' amante non dice mai *bisogna che io vada a vagheggiare la mia bella*.

Le belle arti richiederebbero un' intera indipendenza: questa indipendenza non può esistere nelle nostre società. Vi supplisca dunque l' incantesimo della natura, e l' inclinazione irresistibile, l' *amore* per l' arte.

Chi ama sopra ogni altra cosa le bellezze della sua arte, si dà con piacere al lavoro. È al colmo della gioia se ha trovato un bel modello, se vede sorgere una bella giornata, se incontra un bel paesaggio, non pensa più a ore, non sente stanchezze, gli rincresce che il dì finisca; egli è innamorato della sua arte, è felice.

Egli è compitamente felice per questo suo *amore*, il quale tutto all' opposto di quell' altro ozioso e tirannico, gli dà piaceri tranquilli, sicuri e durevoli.

Miseri quegli astisti, che operano servilmente come ad un lavoro assegnato, e nel cessare dicono sospirando *Ah... riposiamo... non facciamo altro*.

AMPHIPROSTILO doppio portico. Gli antichi usavano tempii con un portico d' avanti detto *pronaos*, e con un altro portico da dietro detto *posticum*. Questo doppio portico si chiamava *amphiprostilo*, e soleva esser di quattro colonne per ciascuno.

* **ANAGLIFO**. Nome dato dagli antichi a tutte le opere eseguite in basso rilievo.

* **ANAPIESMA**. Macchina degli antichi teatri, per mezzo della quale si facevano sorgere improvvisamente dal pavimento delle scena le furie, fors' anche le ombre.

ANATOMIA. L' organizzazione de' viventi è uno studio de' più utili. Gli artisti non hanno ordinariamente per oggetto che l' esteriore dell' uomo, son obbligati rappresentarne le apparenze visibili. I gran segreti dell' organizzazione interna sono loro inutili; ma le sole apparenze non bastano per condurli alla perfezione dell' arte.

L' uomo *esterno* prova in ogni istante modificazioni grandi nelle sue forme per mezzo delle sue suste e de' suoi moti interni. Deve l' artista conoscer almeno le cause più prossime degli effetti ch' egli rappresenta. Perciò egli deve ricorrere alle buone opere anatomiche. L' anatomico ha bisogno di disegnatori, come gli artisti han bisogno di anatomia. Le arti e le scienze si aiutano scambievolmente, e più scambievole deve esser l'amicizia e il rispetto fra i professeri per quanto differenti sieno le loro professioni. Perchè dunque invidiarsi a vicenda, e disprezzarsi fin alle villanie? Questo accade sempre in tutti coloro che studiano per fare pompa delle loro cognizioni. Il vero fine di qualunque studio e l' utile pubblico; dal bene pubblico il ben privato, e dal privato il pubblico.

Dalla cognizione delle ossa e de' due primi strati di muscoli dipende in gran parte la *ponderazione*, *il movimento*, e l' espressione. Perciò l' *anatomia* è una delle basi positive delle arti del disegno.

L' *anatomia*, e la *prospettiva* sono scienze esatte, fondate su verità dimostrate. Guai a quelle scuole, dove

tali scienze sono neglette, vi si opererà per pratica, e in consegnenza a caso, a tastoni.

E perchè intisichirsi alle *anatomie* e alle *prospettive*, se gli spettatori non ne capiscono iota!

Ecco là due opere su lo stesso soggetto, una trattata artistamente, e l'altra no. La prima sarà lodata anche da tutti gl' ignoranti senza saperne addurre ragioni. Gl' intendenti la celebrano con cognizioni di causa, e la celebrità di quell' opera resta in perpetuo.

L' artista metodicamente studioso dopo d' aver ben osservato e disegnato lo *scheletro*, e lo *scorticato*, li paragona con quanto v' è di più corretto d' antico e di moderno; paragona poi tutto co' modelli vivi, e così si acquista la cognizione importante delle molle della macchina umana, e de' loro effetti più interessanti coperti dal velo della pelle, che ne addolcisce i moti. Con queste cognizioni egli potrà far capi d' opera.

Egli però deve concatenare tutte le parti che costituiscono l' arte, e farle marciar tutte ugualmente di fronte senza preferir più l' una che l' altra.

Chi predilige unicamente il *tratto* darà in *secco*; il fasto d' *anatomia* esagera ossa e muscoli e fa scheletri. Si può esser anche gran *colorista* senza esser pittore. La grand' arte, l' arte di tutte l' arti è praticarle colla scienza di tutte le loro parti, e velarne la scienza in maniera che non vi si scorga mai predilezione per veruna di loro. Quanto è difficile preservarsi da predilezioni!

ANCONA città su l' Adriatico. Vi si veggono ancora i resti del porto che Traiano vi fece costruire. E vi sussiste sul molo l' arco trionfale di quell' imperatore.

*ANCONA. Tavola da dipingere. Il *Cennini* parla dello *ingrossare* le ancone e *rilevarle*. Forse deriva dal greco *icon*.

*ANDITO. Passaggio o stanza stretta e lunga a uso di passare, che unisce stanze disgiunte.

ANDREA DA CIONE ORGAGNA fiorentino nato nel 1329. m. nel 1389, pittore, scultore, architetto, e poeta. È celebre in Firenze la sua loggia, la quale piaceva tanto a Michelangelo che, richiesto da Cosimo de' Medici d' un disegno per decorar quella piazza, rispose non potersi far meglio che proseguire la loggia d' Orgagna

ANDREA DA PISA nato nel 1270. m. 1345. Diede il

gno del castello di Scar-
ı a Mugello, e della
ıa di s. Gio: in Pisto-
A Firenze aumentò il
zzo del duca Gualtieri,
tificò le mura della cit-
on parecchie torri. Si
nde ch' egli desse an-
il disegno per l' arse-
di Venezia.
o allievo e non figlio fu
maso da Pisa, il quale
inò la cappella del ci-
ro di Pisa, e il campa-
della cattedrale.

ANDRONE. Significa
o nome una sala di mez-
uso di ricevere forestie-
trattare negozi, a di-
ione delle grandi sale
nate a danze, a nozze,
ıviti. Dicesi anche dai
ani quell' andito a ter-
, per il quale dall' u-
la via si arriva al cor-
della casa.

IDRONICO DA CE-
TE fabbricò in Atene
torre ottagona di mar-
su cui rappresentò gli
venti principali, rap-
ntato ciascuno in basso
o in ciascuna facciata.
i sopra era una cupo-
parimente di marmo,
quale era un tritone
le di bronzo con una
ıetta per banderuola.
olta di essa cupola era
a in 24 compartimenti
li di marmo bianco per
rare gli altri venti. Le
esentazioni degli otto
venti principali alludevano
ai loro effetti. Zeffiro era
effigiato in un giovane nu-
do con de' fiori, per allude-
re alla primavera. Un vec-
chio barbuto, e ammantato
rappresentava il freddo Bo-
rea ec. Questo monumento
che serviva di bussola, ser-
viva ancora d' orologio so-
lare per tanti quadranti con-
cavi ch' erano in ciascun la-
to della torre. Esiste tutta-
via fra le ruine d' Atene;
i massi di marmo sono d' u-
na grandezza considerabile,
ma l' interno è oscuro e pic-
colo.

* ANDRONITIDE. Ap-
partamento degli uomini nel-
le case dei greci, che si
trovava nella parte anterio-
re dell' edifizio.

ANDROUET DE CER-
CEAU (*Giacomo*) fiorì in
Francia nel secolo XVI, e
fece a Parigi il ponte nuo-
vo composto di 12 archi,
largo 19 tese, e ornato di
mensole sostenute da ma-
scheroni e da festoni. Vi fe-
ce anche i palazzi di Sulli,
di Mayenne, degli appalti
generali, e ingrandì il Lou-
vre, e le Tuillierie. Stam-
pò differenti pezzi d' archi-
tettura su i migliori edifi-
ci di Francia, sulle fab-
briche di Roma antica, un
trattato di prospettiva, e u-
na raccolta di composizioni
greche.

* ANELLI diconsi i tre

listelli sopra il fregio del capitello dorico, che si nominano anche *regole* o *gradetti*. - *Anelli*. I Romani ne fecero grandissimo uso, ne fabbricarono di tutti i metalli, e perfino di ferro. In alcuni erano inserite gemme, altri non ne aveano; ma su questi ultimi si trovavano talvolta alcune incisioni di lettere ed anche di figure. Gli anelli servirono lungo tempo di sigilli, e quindi furono detti *signatori* V. *SIGILLI*.

ANFITEATRO significa teatro d'ogni intorno, o sia due teatri uniti insieme, dove gli spettatori disposti circolarmente veggono tutti ugualmente bene. Teatro vuol dire guardare ed era da' latini detto *visorium*.

L' *anfiteatro* era un edificio spazioso ordinariamente ovale, in cui la piazza del mezzo, *arena*, era circondata di più ordini di gradini gli uni su gli altri con portici interni ed esterni. Era destinato ai combattimenti de' gladiatori, delle bestie feroci, e ad altri generi di giuochi e di spettacoli, e fin alle naumachie, cioè a' combattimenti navali.

Questa crudele invenzione si attribuisce agli Etruschi superstiziosi, i quali non vedevano ne' flagelli ordinari della natura che la collera degli Dei, e credevano placarli co' combattimenti straordinari. Questi begli atti di religione furono adottati da' Romani ignoranti e feroci forse più degli Etruschi, e divennero poi passatempi di un popolo ozioso e crudele. Tutto l' impero romano fu seminato d' anfiteatri. Se n' eressero anche in Grecia quando fu da' Romani soggiogata. Quando quella nazione era libera, era guerriera sì, ma nel tempo stesso era tutta intesa a coltivare le scienze e le arti che rendono dolce la vita civile, ed ebbe in orrore gli spettacoli sanguinosi ch' erano le delizie de' Romani. Barbare delizie, dove uomini pagati per ammazzare e per farsi ammazzare destramente e con grazia, vendevano a' loro simili il piacere d' un macello studiato e ributtante.

I primi *anfiteatri* romani non furono che vaste piazze scavate nella terra, dove gli spettatori sedevano intorno su gradini di terra erbosa: più gradini che vi si volevan fare, più si approfondava lo scavo. Di questo primitivo uso se ne vede un esempio nell' anfiteatro di Pesto. Si fecero indi i gradini di legno, che si toglievano finita la festa. Ma gl' incendi, e i fracassamenti, fra' quali fu terribile quello di Fidene, dove

ono migliaia di spet-
i, li fecero costruire di
a. La magnificenza de-
nfiteatri fu tragrande,
tuttavia si osserva in
provincia dello ster-
ito impero romano, a
na, in Sicilia, in Ar-
Corinto, a Sagunto nel-
agna, a Nimes, a Fre-
a Autun in Francia; a
in Istria, e fin nella
ra Giudea. Ma lo sfog-
principale fu nel Lazio,
suoi contorni; a Otricoli
Tevere, al Garigliano
tico Liris, a Pozzuoli,
pua, a piè di monte
ino presso la casa di
one, in Albano sotto i
uccini. Roma poi n'ebbe
a gran parte: l' *anfitea-*
di Statilio Tauro in
po Marzio a monte Ci-
, l' *anfiteatro castren-*
resso S. Croce in Geru-
nme fabbricato forse da
rio d' ordine Corintio,
fiteatro cominciato da
asiano e terminato da
suo figlio. Eccoci al
sseo: un' occhiata su
to basta per tutti gli
anfiteatri.

uesto *anfiteatro* detto
sseo per la sua gran-
a arcicolossale, o per il
sso di Nerone alto 120
li ch' era lì vicino, è
avia, così ruinato com' è,
na costruzione che non
opera degli uomini, ma
que' favolosi giganti che
mettendo montagne sopra
montagne volevano andar in
cielo a detronizzar Giove.
E pure una mole sì prodi-
giosa fu compita in due an-
ni e nove mesi. Se ne fa ar-
chitetto un certo Rabino, e
un certo Gaudenzio. È ro-
tonda al di fuori, elittica al
di dentro: interrata adesso
per 12 in 13 piedi, era cir-
condata da qualche gradina-
ta per cui si ascendeva e si
entrava in tutte le arcate.
L' altezza totale è 165 pie-
di 1 pollice e un terzo; la
circonferenza esteriore 1612.
Ma l' esteriore è in gran
parte distrutto.

All' esterno sono quat-
tr' ordini: tre di colonne in-
cassate con archi. Il pri-
mo ordine è dorico, il se-
condo ionico, il terzo co-
rintio, e corintio è anche
il quarto. Meglio sarebbe
stato con due ordini di co-
lonne isolate senza archi, e
ancor meglio senza ordine
alcuno. Una gran cornice
corona tutto l' edificio, e
predomina su le altre che
le sono al disotto, senza a-
vere altra dimensione che
quella che comporta il suo
ordine: ha il gocciolatoio a
tre fasce, nè ha cimasa
grande: in questo modo la
cornice riesce più forte e
più bella. In tutti quattro
gli ordini l' architrave è a
tre bande: meglio se il pri-
mo ne fosse senza, il secondo

ne avesse due, e il terzo tre. Non è da far caso delle poca esattezza de' profili delle modinature: minuzie assorbite dalla grandiosità della mole. La massa totale è sì ben proporzionata, e l'insieme e la distribuzione del tutto è sì imponente e armoniosa che non permette scoprirvi le piccole irregolarità risultate forse dall' esecuzione, e dalla sollecitudine del lavoro.

Nell'ordine superiore l'architrave vien tagliato da canali corrispondenti a que' 240 mensoloni che sono sopra le finestre, e che nel loro incavo ricevevano le antenne, le quali sostenevano la tenda per coprire la parte dell' anfiteatro dove erano gli spettatori; e non tutta l' *arena*.

Le arcate inferiori del dintorno sono numerate, ed erano 80, con piloni larghi 6 - 6. Nella parte settentrionale vi si vede un taglio dove attaccava il ponte di comunicazione col palazzo imperiale di Tito situato su l' Esquilino. Questo corrisponde a un capo dell' asse minore dell' *arena*. Agli assi erano i quattro ingressi nobili.

Nel pianterreno sono quattro corridori che girano internamente per tutto il dintorno. I due più grandi o sieno i portici sono ad arcate, saparati l' un dall' altro da piloni. Fra il secondo e il terzo corridore è un grande spazio per le scale, nelle quali si entra dal secondo e dal terzo corridore. Altre scale si trovano nel terzo e nel quarto corridore, che sono illuminati da spiragli nelle volte. Queste scale portavano ai *vomitori*, per dove gli spettatori, come se fossero dall' edificio vomitati, andavano a sedersi su le gradinate. I Romani eran gran *vomitatori*.

Tra' piloni sono de' corpi quadrati con altre scale conducenti al secondo piano, e a fianco altri spiragli per illuminare il suo corridore. Al quarto piano le finestre sono a dirittura de' piedestalli. Altre finestre sono fra' pilastri.

Il muro di faccia, i piloni de' corridori, le volte, tutte le teste de' muri tramezzi, e le catene sono di travertini. Il resto è di mattoni.

Il muro è quasi a piombo nel di dentro, e tutte le ritirate sono al di fuori, come al teatro di Marcello, e come deve esser sempre, affinchè sia più resistente alla spinta delle volte.

L' *arena*, dove si facevano gli spettacoli, è ora 25 piedi più alta. È un' elissi lunga 263 - 11, e larga

195 - 1. La lunghezza totale del grande asse, inclusi i muri e i portici, è 369.

La gradinata si crede che fosse a due *precinzioni*, cioè fasce o separazioni che ricorrevano per tutto il contorno, per cui giravano gli spettatori per andar a prendere il loro posto. Dai vomitori partivano altre scalette che tagliavano la gradinata in tante porzioni a forma di *cunei*. Onde quando l' anfiteatro era pieno, gli spettatori vi facevano uno spettacolo ben ripartito. Si crede che 33 fossero i giri de' gradi o sieno sedili. Ma nè della gradinata, nè del riparo inferiore detto *podio*, nè dell' *euripo*, canal d' acqua all' intorno per maggior riparo contro le fiere, nè de' portici ch' erano in cima, rimane più vestigio. Si suppone che vi potessero stare a sedere 70 in 80 mila spettatori.

Ne' muri interni si veggono degl' incavi longitudinali, come se ne veggono in tante altre ruine, e specialmente nelle terme Antoniane. Servivano forse per sfiatatoi, o per profumieri, o per stillicidii, o per tubi di varia necessità e di delizie. Vi doveano esser anche altri condotti per ridurre l' *arena* a maumachia.

Nell' *anfiteatro* di Verona si conserva tutta la parte interna, tutta la gradinata, e serve tuttavia per gli spettacoli pubblici. Ma dell' esteriore non resta in piedi che una piccola parte. Consisteva in tre ordini di arcate rustiche a bugne. L'altezza è 93 - 7. Il circuito conteneva 72 arcate. Il maggior diametro dell' arena è 233 piedi, il minore 136 - 8. La grossezza dell' edificio col corridore e col muro di faccia è 120 - 10; onde la totalità della lunghezza è 475, e il minor diametro 378. La gradinata è di 47 gradini.

L' *anfiteatro* di Pola ha intero il ricinto esteriore, ch' è a due ordini di portici con un attico di finestre quadrate. La costruzione è a bugne. Ha 4 contrafforti di 3 arcate, che servivano non tanto per solidità quanto per scale. L' interno par che fosse di legname

L' *anfiteatro* di Nimes ha il diametro maggiore di 404 piedi, il minore 317; quello dell' arena 229, il minore 142. L' altezza totale è 77. E a due ordini di archi, l' inferiore di pilastri, e il superiore di colonne incastrate sopra un basamento continuato.

ANGELI. Che cosa dicono quelle teste abbuffate, figlie di borea, aggruppate tra nuvole in gloria? Dicono senza espressione, senza

verisimilitudine, che sono un ridicolo luogo comune.

ANGELO e AGOSTINO DA SIENA due fratelli architetti del secolo XIV. discendenti da architetti, e allievi di Gio: da Pisa. Ebbero la soprintendenza degli edifici di Siena, e vi costruirono il palazzo de' magistrati, la facciata settentrionale del duomo, due porte della città, il convento e la chiesa di s. Francesco, la chiesa di s. Maria, e la gran fontana nella piazza della signoria, come anche la sala del gran consiglio, e il palazzo pubblico. Fecero anche molti edifici in Assisi, in Orvieto, in Arezzo. Eseguirono anche diverse sculture.

ANGOLO VISUALE è quello in cui si veggono comodamente le grandezze degli oggetti. Deve perciò esser considerato in architettura per determinare il rapporto delle grandezze. Si vede a maraviglia da giù in su se il raggio visuale forma colla linea orizzontale un angolo di 45 gradi. Si seguita ancora a veder passabilmente se quest' angolo cresce fin a 70 gradi. Ma al di là di questo termine, convien torcere il collo. Or se l' angolo di 45 è il termine di mezzo, e un estremo per la più grand' altezza sarà un angolo di 20 gradi, poichè 20 è a 45 a 70. L' architetto considererà ancora che la grandezza e il colore influiscono a farci giudicare della distanza degli oggetti.

* ANIMA. Dicesi dagli antichi artisti italiani quello spirito, che rende le figure dipinte quasi vive ed animate. Si dicono aver *anima* quelle figure che hanno una grande espressione di sentimento. - *Anima* dicesi pur quell' armaturura di legno o di ferro che si copre da prima con cemento per rivestirla quindi di stucco ad oggetto di fare una statua o altro simile lavoro. - Quel vocabolo serve anche talvolta per i gettatori in metallo, i quali, dopo avere fatto il modello della statua sopra un palo di ferro più lungo di tutta la figura, fanno quella che dicesi *anima*, mescolando terra con sterco di cavallo e cimatura, e danno ad essa la medesima forma del modello, lasciandola tanto più scarsa di grossezza, quanto più vogliono che sia grosso il metallo. L' *anima* si va ingrossando a suolo a suolo, e cuocendo di volta in volta, e si accomoda nella forma con armature di ferro attraversate con perni di rame. Si getta quindi nella forma di gesso cera liquefatta della grossezza che si vuol dare

al metallo, e si fa comparire nella cera la forma propria del modello, la quale forma resta attaccata all' *anima*: e sopra di essa si fa cogli stessi materiali l' ultima forma, nella quale dee gettarsi il metallo. A forza di fuoco si cava quindi la cera, cosicchè fra *l' anima* e la forma resti il vacuo per la grossezza del getto.

*ANISOCICLI. Pani della vite, o circoli della vite, o coclea, così chiamati forse da *Vitruvio*, perchè fatti a simiglianza delle ciocche de' capelli delle donne.

ANTARADO oggi Tortosa, città antica della Siria incontro all' isola Arado. Vi si veggono, degli antichi resti singolari. In una valle tra rocce si trova un cortile intagliato nel masso con un trono in mezzo fiancheggiato da due sedie. Il trono è composto di quattro pietre: il baldacchino è ornato d' una cornice all' uso egizio. Pare che ai due angoli del cortile vi fosse un appartamentino, le cui porte incavate nella roccia sussistono ancora, il trono era probabilmente destinato a un idolo che si adorava in quel tempio. Da un' altra parte della vallata è una specie di fosso tagliato nella roccia con sette gradini per parte non continuati fin al fondo, e terminati da una parte in semicerchio: par che questo fosse un circo. Più in là sono de' mausolei; e vi si osserva uno scoglio, di cui si è formato un piedestallo alto 9 piedi, e 28 piedi in quadrato, con alcuni gradini per andarvi sopra; avrà forse servito di base a qualche mausoleo.

* ANTARIE. Funi che si legano di qua e di là alla testa delle macchine che si innalzano per tirare pesi.

* ANTE. Termine usato da *Vitruvio* per indicare que' pilastri o parastadi, che stavano negli angoli della *cella*, o innanzi al pronao de' templi. Alcuna volta furono detti dai Latini *antae*, gli stipiti delle porte, ed i pilastri che mostrano sola la parte anteriore.

ANTEMIO di Tralle nella Lidia fu da Giustiniano scelto con Isidoro da Mileto per costruire in Costantinopoli il famoso tempio di s. Sofia. La pianta è quasi quadrata, lunga 252 piedi, e larga 228. Ha una cupola emisferica del diametro di 108 piedi con 24 finestre sostenuta da 4 piloni grossi 48 piedi. Su que' piloni si alzano 4 archi di tutto sesto alti 142 piedi, con cornicione e con balaustrata, che fa da tamburo all' imposta della cupola, la quale ha un foro con cupolino. In giù fra i piloni è

un colonnato di 40 colonne sostenenti archi, su' quali sono 60 colonne con altri archi: tali colonne forman portici per le donne, che allora stavan separate dagli uomini. Tutto è di marmi rari, ma d'un gusto barbaro. La gran cupola è fiancheggiata da due minori. Nel fondo è una semicupola, sotto di cui era l'unico altare che fosse in quel tempio: ora v'è l'Alcorano. I Turchi non vi hanno cancellato che le croci, e vi han lasciate tutte le immagini de' santi e di Cristo. Tutto è ricco, ma non bello. L'esterno specialmente è goffo, e circondato da contrafforti.

Antemio non fu solo architetto, ma anche scultore e macchinista. Esiste una raccolta di macchine attribuita a lui. Si racconta ch' avendo egli ricevuto degli sgarbi da un pedante Zenone che gli abitava a canto, lo fece fuggir da casa col fargli sentire un tremuoto. Si dice che gli producesse questo terrore col metter lungo i muri della sua abitazione alquante caldaia d'acqua bollente, i cui bollimenti imitavano lo strepito che suol precedere al tremuoto.

* ANTEPAGMENTO. Ornamento posto all' intorno dei tre lati delle porte, detto anche *erta* o *impósta*.

* ANTICAMERA dicesi nelle case private una stanza ritirata dietro alla camera; nelle pubbliche la stanza posta avanti a quella dell'udienza. *Baldinucci*. Generalmente dicesi di camera che serve d'introduzione alle altre. Credesi da alcuni sostituita all' *antitalamo* degli antichi.

ANTICO. Il bello antico è nelle sculture e ne' monumenti, preziose reliquie di que' secoli dove l'arte giunse alla perfezione.

Perciò tutta Europa accorre a Roma a venerare Veneri, Antinoi, Apolli, Ercoli, Torsi, Laocoonte, Gladiatori, Fauni, Flore, Colossei, Mausolei, Panteon ec.

Professori, conoscitori, amatori, intendenti e non intendenti, dilettanti e non dilettanti, tutti d'accordo inculcano e ripetono alla gioventù: » Osservate, studiate, copiate l'*antico*, nudritevi d'*antico*. L'*antico* è il modello della bellezza sublime, di quel bello ideale, di quella perfezione perfetta, ove i Greci si son elevati per impulso del loro ingegno. Imitiamoli, raggiungiamoli. Chi si allontana dall'*antico*, si allontana dall'arte.

Tutti da buoni scolari ubbidiscono, ognun copia l'*antico* bellissimo; gli studi, le abitazioni, le bottege son piene di marmi e di gessi de' più belli *antichi*, non si respira che il fior dell'*antico*, e poi? Niente. Cresce sempre più il piagnisteo su la decadenza delle belle arti.

Ma perchè da uno studio sì nobile un risultato sì meschino? Perchè noi non siamo que' Greci. Quegli artisti di que' capi d'opera erano non solo ingegni sublimi, ma eran originarii imitatori della bella natura. E poi ci facciamo imitatori della loro imitazione, cioè scimiotti.

Tutti coloro che si danno alle belle arti, vi si dieno pure per inclinazione. Ma questa inclinazione, per quanto sia sincera e grande, è sempre modificata dalle facoltà donate più o meno abbondantemente dalla natura, e sviluppate dalle varie circostanze.

Chi è dotato d'un'immaginazione suscettibile d'entusiasmo, sente al mirar l'antico un'impressione che si può ben sentire ma non già ridire. Artisti così sensibili (ben pochi) potrebbero far capi d'opera, se fossero in quelle circostanze favorevoli, nelle quali si trovaron i Greci. Quelle circostanze non sono più.

Ma la maggior parte degl'inclinati alle belle arti è fredda. È capace di veder bene la natura, ma non di elevarsi sopra di lei. Costoro provisti di esattezza e di raziocinio posson far opere stimabili, ma non sublimi.

A costoro dunque non conviene lo studio ostinato dell'*antico*. Lo stimano *verbalmente*, non cordialmente; nol sentono. E se per qualche autorità fossero costretti a non operare che su quelle bellezze ideali, le loro opere riuscirebbero insulse, affettate. Laddove se imitassero la semplice natura ben osservata e scelta, darebbero produzioni amabili. Non ogni cibo e per ogni stomaco.

Studi pur l'*antico* ogni giovinetto, ne disegni teste e figure intere: vi apprenderà la correzione e la bella semplicità. Ma se non si sente poi infiammato da quel sublime, rinunzi all'*antico*, e si contenti d'attaccarsi alle verità della natura, ne imiti il più bello, il più grazioso. Non sarà Raffaello, si rallegrerà d'esser Guido.

Antico in bocca degli artisti equivale a *bello*, ad *eccellente*, a *perfetto*. Locuzioni che indicano una stima ragionevole, benchè spesso

poco ragionata su le opere degli antichi Greci e Romani. Quanto nelle scienze i moderni sono superiori agli antichi, altrettanto sono inferiori nelle arti del gusto. Questa superiorità dell' *antico* sul moderno è dimostrata dal confronto de' monumenti. È prodotta da più cause, che giova conoscere per non divenirne ammiratore stupido, e per sapere nel tempo stesso qual discernimento si deve mettere allo studio che se ne fa.

La principal causa è indubitatamente l' *originalità*, o sia il merito dell' invenzione che spicca nelle opere antiche. Questo merito è tragrande nelle arti che dipendono più dall' immaginazione che dalla riflessione. Gran vantaggio per gli egregi artisti di Grecia fu di non essere stati preceduti che da uomini mediocri, i quali non fecero che accennare la strada del bello e del vero: la indicarono, non la eseguirono. Quindi le loro opere non mostrano alcun segno nè di stento, nè di facilità. Mostrano bensì l' ardir proprio dell' invenzione, e quella moderatezza tranquilla e regolata senza sforzo e senza bisogno d' usarlo. Il grado di forza dell' invenzione de' Greci è il risultato dell' accordo perfetto di tutte le qualità necessarie. Questo giusto temperamento non si è mai trovato ne' grand' uomini moderni, che passano per creatori e inventori in differenti generi. Comunque siasi, le opere *antiche* portano sempre il primo de' caratteri, quello della forza e dell' ardire, che nasce dall' invenzione. Ogn' inventore è forte: la debolezza imita, e ogn' imitazione resta al di sotto del suo modello.

Perchè dunque imporre a noi la necessità d' esser deboli, coll' inculcarci l' obbligo d' imitar gli *antichi*? Perchè non farci aspirar all' originalità lasciando le strade battute da' Greci e seguitando a par di loro quelle della natura? A questa obbiezione servono di risposta le altre cause della superiorità de' Greci nelle arti del disegno.

Seconda causa: *bellezza de' Greci*. Il clima il più dolce e temperato sotto un cielo puro e in un' aria salubre rendeva bello il corpo de' Greci, e più bello e più energico e più forte veniva reso dal maggior tesoro che possa goder l' uomo, dalla *libertà*. La *libertà* dà una bellezza fiera e generosa, che la schiavitù non può mai avere. La bellezza era la più pregevole qualità de'

Greci; e perciò fu il primo principio della perfezione delle belle arti. Le arti non sono come volgarmente si definiscono una semplice imitazione della natura, sono bensì *la più bella imitazione della più bella natura*. Dunque non in ogni tempo, nè in ogni paese posson brillare le belle arti. In Grecia tutto si riunì per operare e per elevare a più alto grado questo felice concorso.

Terza causa: *educazione relativa alla bellezza*. La bellezza naturale si accresce negli uomini, nelle bestie, nelle piante colla cura. Cura grande si prese il governo greco su questo importante oggetto, e pose perciò molta attenzione allo studio della *ginnastica*. Quest' arte unita alla medicina tendeva a rettificare i difetti del corpo, o ne arrestava i progressi: diminuiva la troppa grassezza, correggeva le cattive influenze del nudrimento eccessivo. La ginnastica era la più utile medicina della sanità, e con ragione i Greci ne facevan il più gran conto. Ella prescriveva il regime e l' esercizio. I giovani spartani erano ogni dieci giorni obbligati a comparir nudi avanti gli Efori, i quali ordinavan una rigorosa dieta a chi era disposto ad una pinguedine incompatibile colle belle proporzioni e col vigore del corpo.

Quarta causa: *costumi e istituzioni favorevoli alle arti*. I Greci si disputavano il pregio della bellezza, come noi ci disputiamo quello del lusso e dell' abbigliamento. La nudità era il più bell' abito d' un corpo bello. Le vesti de' Greci eran formate in modo che lasciavan la natura in libertà di dar ai membri le loro giuste proporzioni. L' abitudine della nudità compiva lo sviluppo regolare e naturale di ciascuna parte. Non conobbero mai quelle nostre mode bizzarre che non servono che a costringere, alterare e deformar la natura. Invenzioni moderne d'una falsa modestia assolutamente ignote alle donne greche. Tutto quel che può contribuire ad aumentare e a conservar la salute, a favorir lo sviluppo, la bellezza, la simmetria, la perfezione del corpo umano, tutto fu da' Greci posto in uso. Perciò son divenuti un modello d' imitazione per chi cerca la natura nelle sue forme le più nobili e le più graziose.

Ma quale scuola per gli artisti quella de' giuochi pubblici, e dei ginnasi, dove i giovani nudi senz' altro velo che la castità pubblica e

la purità de' costumi, eseguivano i loro diversi esercizi, e disputavano il premio della forza e dell' agilità! Là si svelavano agli occhi dell' osservatore attento ai differenti moti de' muscoli, e quella prodigiosa varietà di attitudini e di espressioni, ch' è impossibil conoscere nelle posizioni costrette d' un modello inattivo. Quella moltiplicità di modelli produsse la felice inutilità d' un solo modello. Dal vantaggio d' avere giornalmente il corpo umano in tutte le sue età, in tutti i suoi sviluppamenti, nacque l' analisi ragionata e comparata della bellezza e delle sue differenti modificazioni. Quindi quella facilità di riunire in un solo essere la facoltà e le qualità sparse in un gran numero, e di formare idealmente quella riunione di tutte le perfezioni, le quali realizzate in un solo oggetto, han prodotto il bello ideale.

Dopo tutto questo, si proseguirà ancora a dirci, che noi abbiamo nella natura lo stesso modello e le stesse risorse ch' ebbero i Greci? Le nostre mode, i nostri costumi, le nostre convenienze ec. tendono tutte a nasconder la natura agli occhi dell'artista. Dacchè dunque abbiamo adottate le arti de' Greci siamo necessariamente costretti all' imitazione delle loro opere. Eglino operarono su la bella natura; noi non possiamo operare, che su d' un individuo isolato e sforzato. La natura esistette più nelle imitazioni fredde delle statue greche, che ne' modelli viventi delle nostre accademie. Ed eccoci al caso di Cicerone che l' *arte è per noi una guida più fedele, che la natura*. Rinunziare alla imitazione dell' *antico*, senza potervi supplire colle risorse potenti che ebbero i soli Greci, è un rinunziare interamente alla natura e alle arti. Le migliori produzioni moderne si debbono alla imitazione delle antichità greche. Quante obbligazioni abbiamo agli artisti di Grecia!

Anche per l' architettura bisogna ricorrere ai Greci, Eglino ne inventarono la bellezza, e l' adattarono al loro clima. Noi l' abbiamo adottata; ma ella è straniera ai nostri costumi e ai nostri bisogni. Conviene perciò rivedere spesso nel suo paese natio i germi preziosi affinchè non degeneri e non s'imbastardisca sotto i climi che le sono stranieri.

A quest' oggetto i monumenti antichi esigono una

scelta riguardo al tempo e riguardo al luogo dove furon eretti.

Riguardo al tempo l' *antichità* delle belle arti ha un periodo di 15 secoli, contando 10 secoli prima, e 5 dopo l' E. V. È ben naturale che nel corso di tanti secoli la bellezza si sostenesse sempre nello stesso grado. Le arti hanno i loro periodi d' infanzia di maturità, di decrescimento. Giova conoscere questi loro andamenti, per isciegliere lo stato della loro maggior perfezione. Questo periodo è nel tempo di Pericle e d' Alessandro. Indi degenerarono, e andaron poi sempre più degenerando. Su i difetti visibili di questi monumenti, i quali sono in maggior numero e i meglio conservati, si è per disgrazia stabilita l' architettura moderna. Que' difetti si sono convertiti in autorità per giustificar le licenze che il senso comune proscrive. Abusando in seguito degli abusi stessi si sono tratte conseguenze di conseguenze false per snaturar tutto. In ciò si è unita l' ignoranza alla mala fede; alcuni ingannati hanno ammirato ciecamente e senza esame; altri ingannatori hanno accreditata questa confusione per ispacciare le loro menzogne, e per giustificare il loro gusto erroneo. Ma dacchè si sa il vero tempo del bello *antico*, e si fa scelta degli oggetti d' imitazione, v' è da sperare che si ristabilisca il gusto della vera architettura travestita per sì lungo tempo e degradata dalle illusioni de' falsi imitatori dell' *antico*.

Riguardo ai luoghi dove son eretti i monumenti antichi, ciascun paese nell' adottare l' architettura greca, le comunica il suo carattere nazionale e v' imprime un gusto locale. Queste differenze furon da principio poco sensibili, ma divennero ben grandi a misura che l' arte si allontanò dalla sua sorgente. L' architettura greca era semplice nel dorico, ma piena di forza, di carattere, d' energia: così richiedevan i secoli eroici, e quelle repubbliche aveano per base la sobrietà, l' austerità, la virtù. Sotto il clima più voluttuoso della Jonia acquistò ben presto quella grazia e quella mollezza, che si vede nell' ordine che ne conserva il nome, e n' esprime il carattere. Tanto è vero che l' architettura porta sempre l' impronto del genio de' popoli che la impiegano!

In uno stesso paese ella varia secondo le cause politiche che alterano e trasformano gli stati. Roma povera, libera, e fiera non

conobbe che l' ordine semplice e rustico degli Etruschi. Roma opulenta e schiava sotto gl' imperatori non trovò abbastanza ricco il corintio, il più ricco di tutti gli ordini. L' esagerazione del suo lusso e della sua potenza esagerò ogni ordine d' architettura, e la portò vanamente a quel composito, ch' è un monumento del suo vano orgoglio. Or se in uno stesso paese le arti soffrono rivoluzioni sì grandi, quanto maggior discernimento si richiede per distinguere le loro varietà ne' paesi diversi, dove elle sono trapiantate? Si avranno indistintamente da imitare i monumenti di Atene e di Balbeck, perchè sono antichi gli uni e gli altri? Si conterà per niente negli edifici d' Asia, benchè affiliati allo stile greco, l' influenza del genio asiatico, il quale dovette mescolarsi nel gusto attico, e corromperne la purità?

Non meritano dunque la nostra stima che i soli monumenti di Grecia, e i soli del suo bel tempo. Vengono poi quelli de' secoli di Augusto, di Traiano, di Adriano, che furon tutti eseguiti o diretti da artisti greci. Le opere de' secoli seguenti offrono ancora qualche cosa di rimarchevole, poichè l' architettura sopravvisse lungo tempo all' estinzione dell' altre arti. Le terme Diocleziane, Spalatro, Palmira, Balbeck presentano un composto di smembramenti di antichi edifici, bei dettagli a canto a copie informi, e incoerenze ributtanti. Bel campo per un osservatore attento: egli vi ammirerà la grandezza del partito e dell' insieme, l' ardire dell' impresa, e quel carattere di nobiltà che traluce negli ultimi sguardi dell' architettura spirante.

Prescelti i più bei pezzi della più bella antichità, conviene imitarli. Imitare non è servilmente copiare. Pur troppo scimiotti copisti compilatori fanno pompa ne' loro gabinetti, e nelle loro cartelle di tempii, d'anfiteatri, di circhi, di capitelli, e di membri della più bella architettura antica; vi pedanteggiano ancora fastosamente: ma se poi han da formare una casa o una chiesa, non sanno donde cominciare nè dove finire, e ne risulta un coso ch' eglino diranno sul gusto antico, e che è un vero mostro di spropositi.

Imitar l' *antico* è conoscerne i principii, le cause, i mezzi, per i quali egli produce il sentimento di ammirazione. Imitar l' *antico* è imitar la natura, è ragionare su le sensazioni che ci

produce. Perciò bisogna che un entusiasmo ci trasporti ne' secoli trasandati per renderci gloriosi ne' secoli futuri. Per imitar l' *antico*, convien amarlo; per amarlo conviene stimarlo, nè si può stimare senza ardore e senza penetrare ne' suoi principii. Vi vogliono altro che misure e disegni: vi vuole meditazione che ci approfondi nelle cause, per le quali quel tal monumento ci reca stupore. Allora non più schiavo degli antichi, ma lor compagno; si daranno opere ricche d' una ricchezza propria, e non cariche di quella profusione meschina che non è un prodotto di mente ma di demenza. La varietà spiccherà in ogni genere d'edifici, senza più quella monotonia di stile, risultato di quegli studi imperfetti che non hanno abbracciata che l' apparenza o la superficie dell' *antico*. Chi si è ben nudrito delle bellezze *antiche*, se le fa proprie, e opererà in ogni occasione non da imitator pecoresco, ma da creatore, e produrrà monumenti degni della più bella *antichità*.

* ANTICO. Nome dato dai Romani alla parte antiriore di un tempio o di altro edifizio.

* ANTICORTE. Luogo avanti alla corte, equivalente al vestibolo de' latini.

ANTIMACHIDE lavorò per ordine di Pisistrato al tempio di Giove Olimpico.

* ANTIMURO. Muro posto avanti ad altro. Si dà pure questo nome alcuna volta al parapetto.

ANTINOE e ANTINOPOLI, oggi Insine, sul Nilo una cinquantina di leghe lungi dal Cairo. Questa città fu fatta edificare da Adriano in onore d' Antinoo il bello suo favorito, il quale fu anche innalzato alla deità. I monarchi co' loro indegni favoriti calpestano il genere umano. Questa città era tagliata da due grandi strade larghe 45 piedi e lunghe 850 passi, e terminavano a quattro gran porte. Fra questi due stradoni, che s' intersecavano in croce, erano molte altre traverse tutte tirate a cordone. Lungo esse strade regnavano due gallerie di colonne larghe 5 in 6 piedi: onde tutta la città non era che un continuo peristilio che difendeva dall' ardore del sole e dalle ingiurie dell' aria. Fuori della città era un circo lungo 800 piedi e largo 90. Si vede ancora una porta della città in arco trionfale a tre grandi archi: la larghezza è 66 piedi, la grossezza 20, l' altezza 45: le due facciate sono di 8 pilastri corinti scanalati dal mezzo in giù. Più,

in là sono 8 colonne corintie parimente scanalate. Vi esiste ancora un' altra porta anche a tre arcate con tre archi al di sopra: questo edificio è intero, e ha 50 piedi di facciata, 35 d' altezza, e 45 di profondità. Ma chi sa se queste fossero porte, o resti di palazzi? vi si vede gran numero di colonne di porfido e di granito, e ne resta ancora in piedi una ventina.

ANTIOCHIA capitale della Siria fabbricata da Seleuco Nicanore figlio di Antioco sopra l' altura di monti scoscesi del circuito di 10 miglia. L' interno di sì vasto spazio è tutto pieno di ruine. Vi si vede un canale lungo 200 passi e largo 100 rivestito di marmo, e diviso in più compartimenti. V' è un acquedotto di arcate. Si ammirano gli avanzi d' un superbo edificio di figura esagona, creduto il palazzo de' re. Si veggono ancora resti di portici con colonne corintie di marmo d' una grossezza enorme. Restano anche gli avanzi di qualche tempio, e della famosa basilica che Costantino fece innalzare a s. Pietro.

* ANTIPORTA o *antiporto*. Andito tra l' una porta e l' altra di città o di case.

* ANTIQUARIO. *V.* ARCHEOLOGIA.

ANTISTATE architetto greco scelto da Pisistrato per costruire in Atene il famoso tempio di Giove Olimpico. Vi fu scelto in compagnia di altri architetti, quali furono Antimachide, Calescro, e Porino. Ma tutti questi architetti non poterono terminar l'opera grande e sontuosa. Restò imperfetta per lungo tempo, finchè Perseo ré di Macedonia, e Antioco Epifane quattro secoli dopo incaricarono Cossuzio architetto romano a terminare il corpo del tempio, e a stabilire le colonne del portico. Questo monumento era *diptero*, cioè con portico doppio d'ogn' intorno, e *ottostilo*, cioè avea 8 colonne nella facciata. Nell' interno regnavan due ordini di colonne l' uno su l' altro, alquanto distanti da' muri della cella, e vi formavano due portici, o delle navette: il mezzo era scoperto. Questo tempio fu l' oggetto della gloria de' potenti amatori, che fecero a gara per abbellirlo e per arricchirlo. L'imperador Adriano lo compì internamente con una piazza murata d' un mezzo miglio di giro, decorata di colonne e di statue. Questo tempio superbo è oggi un *Bazar*, cioè un mercato de' Turchi.

ANTONIO senatore romano versato nell' architettura fece costruire in Epidauro città del Peloponneso molti tempii: il più considerabile fu quello dedicato a tutti gli Dei, e gli altri ad Apollo, ad Esculapio, alla Sanità. Fabbricò i bagni d' Esculapio, e ristabilì il portico detto Corios, ch' era prima di mattoni crudi.

ANZIO, oggi *Porto d'Anzo*, la città più considerabile de' Volschi, che per quattro secoli e mezzo contrastò co' Romani, fu soggiogata e divenne una delizia de' Romani. Fu celebre per il suo porto, e per il tempio della Fortuna, per cui è quell' ode di Orazio

O Civa gratum quae regis Antium.

Nerone, che vi avea tratta la sua origine, vi aveva un gran palazzo, da dove si è estratto l' Apollo di Belvedere, e il Gladiatore di Borghese. Altri bei monumenti si son cavati da quelle ruine, ruine strepitose di tempii, di bagni, d' acquedotti, di moli.

* A OLIO. V. DIPIGNERE.

* A PENNA. Come dicesi di uno scritto non istampato, così dicesi ancora di un disegno, fatto colla sola penna intinta nell' inchiostro. Alcuni se ne veggono talvolta maravigliosi; ma il pregio loro dee consistere nella nobiltà e finitezza del lavoro, non nella imitazione materiale di una stampa.

* A PERPENDICOLO. Perpendicolarmente; lo stesso che a piombo.

* APICE. Cima di qualsisia cosa.

* A PIOMBO. Linea perpendicolare all' orizzonte. Si fa uso di un piombo sospeso ad un filo per tirare *a piombo* un muro. *Strapiombati* diconsi gli edifizi che non sono a perpendicolo, come il campanile di Pisa, la torre Garisenda di Bologna, la torre Parravicina presso Erba, ec.

* APLUSTRO. Ornamento della poppa delle navi romane.

APODITERIO spogliatoio, era il luogo nella palestra e nelle terme, in cui si spogliava chiunque voleva esercitarsi nella ginnastica, o mettersi nel bagno. La figura era ovale, o quadrangolare, o rotonda: rotonda era ne' bagni di Diocleziano, ornata di gran colonne.

APOLLODORO di Damasco per la sua grande

scienza architettonica fu dall' imperador Traiano impiegato negli edifici più considerabili, che in gran numero si eressero per tutto l' impero. Fra le magnificenze più celebri di Roma fu il foro Traiano con quella superba colonna nel mezzo, con arco trionfale, con odeo, con un collegio, colla basilica Ulpia e con una famosa biblioteca. Ma il più celebre de' monumenti di Traiano eseguiti da questo suo architetto, fu il ponte sul Danubio presso a Zeverino, dove si veggon ancora i vestigi de' piloni. I piloni erano 20, su' quali giravano 21 archi. Ogni pilone era largo 60 piedi e alto 150; distanti l' uno dall' altro 70. Il ponte era alto più di 300 piedi e avea una lunghezza d' un miglio e mezzo. Le due stremità eran difese da due fortezze. Quest' opera immensa tutta di pietra di taglio appena terminata fu diroccata. Traiano l' avea costruita per il passaggio delle sue truppe contro i barbari. Adriano la fece demolire, affinchè i barbari non passassero nell' impero romano. La costruzione di Traiano fu effetto del coraggio, la distruzione di Adriano fu prodotta dal timore. Di male in peggio. Adriano fece massacrare Apollodoro, per alcuni motteggi fattigli sul disegno di Roma e Venere, progettato da S. M. Adriano, il quale gli mandò a dire, che anche senza Apollodoro si sapeva fare qualche cosa. Apollodoro nel vedere quel disegno sogghignò e disse che se alle statue, che eran lì dentro a sedere, veniva voglia di rizzarsi in piedi, si fracasserebbero la testa nella volta. Per questo frizzo può un imperatore far mozzar il capo ad un valentuomo? La potenza cade facilmente in prepotenza.

APPARECCHIO. Imprimitura, su cui si ha da dipingere.

Questa prima operazione meccanica non è indifferente. E frattanto non è molto ben regolata, come neppure lo è la natura de' colori, e de' loro ingredienti. La chimica dovrebbe aiutar la pittura.

L'imprimitura bianca conviene a que' pittori i quali dipingono facilmente, *alla prima*: si conservano così più brillanti e trasparenti le tinte destinate alle masse di lumi. Ma questi sono meno vantaggiosi per le ombre.

All' incontro le imprimiture brune favoriscon più le ombre, e le rendon più scure.

In architettura l' *apparecchio* equivale al taglio

delle pietre per dare la forma e la disposizione che conviene a ciascuna parte dell' edificio. Il principio generale dell' *apparecchio* è che i letti e le commissure delle pietre sieno perpendicolari alle superficie di esse pietre. L' angolo acuto è vizioso, perchè facile a rompersi sotto un peso forte o per qualche sforzo considerabile. Gli angoli ottusi non convengono ai muri: furono dagli antichi usati talvolta ne' pavimenti.

Gli antichi per l' eccellenza de' loro materiali ebbero poco bisogno dell' arte del taglio delle pietre. Tutta l' industria degli Egizii si ridusse a squadrare con esattezza i loro massi, i quali dopo tanti secoli di distruzione sono ancora sì ben connessi che non se ne scorgono le commissure. La stessa esattezza si trova negli edifici greci: le pietre vi sono sì bene squadrate che le giunture rassomigliano a fili delicatissimi. Si pretende che le commissure del tempio di Cizico fossero coperte di listelli d'oro. Anche gli Etruschi ebbero questo merito, come si osserva nelle mura di Cortona, e alla cloaca massima. I Romani gelosi della durata de' loro monumenti non omisero attenzione per l'esatto *apparecchio* delle pietre.

Nelle fabbriche greche non solo gli strati sono tutti della stessa altezza, ma anche tutte le pietre d' uno stesso strato sono uguali. Nelle fabbriche romane manca spesso questa uguaglianza, come si osserva nel teatro di Marcello, al Colosseo, negli archi trionfali, nelle porte, ne' ponti ec. Ogni irregolarità si vede poi nelle mura di Roma. Più irregolare era l' opera *incerta*, in cui s' impiegavano pietre d' ogni figura, non solo per il selciato delle strade, ma anche per i muri, come si vede a Cori, e Fondi ec. Questo apparecchio, non bello alla vista, è da Vitruvio stimato più solido di quello di piccoli quadretti disposti a rete, *opus reticulatum*. Miglior disposizione e più forte fu quella di concatenare gli strati longitudinali con altri traversi per la grossezza del muro, come si osserva a Palestrina, e in Albano nel sepolcro detto degli Orazii.

Nelle costruzioni di pietre di taglio è da osservarsi che, se le pietre sono troppo lunghe rapporto alla loro grossezza, si rompono nel mezzo ad ogni piccolo peso soprapposto; e siccome le giunture verticali si corrispondono, ne risulta che rotta una pietra troppo lunga,

tre strati uno su l' altro restano senza legame; e se se ne rompono due o tre nello stesso appiombo, si fà uno spacco e una disunione da cagionare la ruina d' un edificio.

Si cerchi dunque la miglior forma e dimensione delle pietre di taglio per la maggior solidità. Le pietre cubiche sarebbero certo le più forti; ma non fanno legame: se ne vede un esempio nel carcere tulliano presso al Campidoglio; e generalmente i massi romani si accostan più al cubo che all' oblungo. Del resto una lunghezza, una volta e mezza maggiore della grossezza, dà sufficiente solidità, così che una pietra alta un piede, e lunga un piede e mezzo, e altrettanto larga, è forte da reggere a qualunque gran carico. Se le pietre sono buone, si può accrescere la loro lunghezza. La maggior lunghezza delle pietre giova ne' cornicioni, negli appoggi, ne' ponti, negli argini, nelle scale ec. dove non hanno da sostenere alcun peso.

Gli apparecchi finti con istucco o con pittura a chiaro scuro, sono puerili e ridicoli.

APPARTAMENTO viene dal latino *partimento*, da ripartizione, o distribuzione della casa, per renderne comode le parti. Dalle ruine antiche niente si rileva degli *appartamenti* degli antichi, e da Vitruvio, e da Plinio niente o poco di utile. Si rileva solo che ne' palazzi de' grandi erano gran vestiboli, gran peristili, e saloni, e basiliche, e gabinetti, e bagni, con de' bei ornamenti di stucco e di pitture. Certo che gli *appartamenti* degli antichi avran cambiato di gusto secondo i tempi, i luoghi, gli stati, le fortune, i capricci de' signori antichi

Più grandi sono le variazioni in quelli de' signori moderni. Vi regna talmente la moda che un *appartamento* di dieci anni par che abbia dieci secoli: v' imperversa la fantasia come negli abiti.

L' Italia portata al lusso delle fabbriche è meno variabile negli *appartamenti* grandiosi di molte e grandi camere in fila, ornate di stucchi e di pitture. Venezia, Firenze, Napoli, e specialmente Roma vantano palazzoni con appartamenti a perdita di vista. Ma quanto maggiore la magnificenza, altrettanto è minore la comodità. Perciò l'Algarotti diceva ch' è un bell' abitare in una casa alla francese incontro ad una del Palladio. Le abitazioni francesi sono internamente ripartite

in piccoli pezzi comodi. Quindi il loro esteriore non è grandioso, nè bello. Forse non si troverà mai il modo d' unire le piccole comodità interne colla bella magnificenza esterna.

Ne' palazzi debbon trovarsi tre sorta di appartamenti: 1. di *comodità*, 2. di *società*, 3. di *parada*.

L' *appartamento di comodità* per i padroni ha da esser composto di camere di mediocre grandezza, ma ha d' aver libera comunicazione cogli altri appartamenti, e deve esser esente dell' incomodo de' familiari e degli stranieri. La comodità e la salubrità debbon farne tutto il pregio. Basta una sala, un anticamera, un gabinetto, una camera da dormire, un retro gabinetto, un guardaroba. Ma questi pezzi debbon esser liberi in maniera, che i domestici facciano il loro servizio senza infastidire il padrone.

L' *appartamento di società* o per compagnia vuol esser composto di camere più grandi e deve comunicare coll'

Appartamento di parada per le funzioni più brillanti. Questo deve avere la più vantaggiosa esposizione su la strada o su la piazza, deve avere grandi infilate di camere, di cameroni, di gallerie cogli arredi più sontuosi. Non basta: deve esser fornito di retro camere, di ritirate, di corridori, di passetti, di guardarobe, e di quanto occorre per renderlo libero, e di libera comunicazione cogli altri appartamenti, e colle comodità dell' abitazione.

Per il gusto poi della decorazione conviene aver sempre presente *il Tempio del Gusto*.

„ Simple en était la noble architecture,
„ Chaque ornement en sa place arrêté
„ Y semblait mis par la nécessité.
„ L' art s' y cachait sous l' air de la nature,
„ L' oeil satisfait embrassait la structure,
„ Jamais surpris, et toujours enchanté.

APPIOMBO perpendicolare all' orizzonte. Per tirar un muro *appiombo*, si fa uso d' un piombo sospeso ad una corda. Quindi la denominazione dell' *appiombo*. Il celebre campanile di Pisa è *strapiombato* per avvallamento del suolo. Egli è alto 142 piedi, e se dalla cima si lascia andar giù un piombo anderà lontano 12 piedi dalla base. A *strapiombo* sono parimente le scale interne, e le pietre della costruzione. Lo stesso

è della torre Garisenda in Bologna.

* APPOGGIAMENTO. Lavoro di pietra, di legno o di ferro, posto ai lati delle scale per appoggio della mano di chi sale.

* APPOGGIO dicesi l'unione di una fabbrica all' altra, allorchè diversi sono i padroni.

* APSIDE. Parte interna delle chiese antiche, dove l' altare era collocato, e dove il clero sedeva all' intorno. L' apside era coperto da una volta, e fabbricato d' ordinario in figura semicircolare.

APULEIO architetto antico fabbricò a Tarragona nella Spagna un tempio a Diana madre, come si vede nell' iscrizione tuttavia esistente.

* A QUARTA BUONO dicesi ciò che si taglia in guisa che il taglio faccia angolo acuto o ottuso; dicesi anche talvolta *augnato*.

AQUILEIA città antica d' Italia nel Friuli fabbricata da' Romani per una fortezza contro i barbari, e distrutta da' barbari. Vi si veggono ancora avanzi considerabili d' acquedotti, di muraglie, 6 belle colonne di granito egizio, e molte iscrizioni.

* ARA. *V.* ALTARE. Più spesso si dice degli altari antichi di un sol pezzo. Alcune are sono ornate di bellissimi bassirilievi. Sono celebri le are del *Fabretti*, del *Casali*, ecc.

ARABA. (Architettura) è d' un sistema differente e tutto opposto a quello degli antichi Greci e Romani. Par che il solo capriccio ne determinasse le forme, le proporzioni, gli ornati. Il suo carattere era l' ardire, la leggerezza, la singolarità. I muri traforati a giorno rassomigliavano a merletti, a filograna. Le colonne a tanti fasci di pertiche annunziavano la maggior debolezza, e davano tutta la solidità. Si cercava più il maraviglioso che il bello, più a sorprendere che a piacere. Tante contraddizioni esigevano molta intelligenza nell' arte di costruire. Non si poteva portare più in là l' arditezza e la scienza nel taglio delle pietre.

Questa razza d' architettura è tutta araba, e fu dagli Arabi diffusa per tutto il loro impero. Impero vasto al pari del romano, e formato rapidissimamente nell' Asia, nell' Africa, nell' Europa da Costantinopoli per tutta la Spagna e fin nel centro della Francia. Da per tutto gli Arabi promossero le arti e le scienze più che gli Egizi, i Greci,

e i Romani. Quanti monumenti d'importanza non furon eretti da' miramolini, o da' califfi di Bagdad, e di Marocco! Ne' palazzi, nelle fontane, nelle moschee di Siviglia, di Toledo, di Oviedo, e specialmente di Granada, di Cordova si può ammirare la singolarità dell' architettura araba, che vien detta anche *moresca*, e *saracena*. È anche chiamata *gotica moderna*, perchè Carlo Magno l' adottò in molti de' principali edifici di Aquisgrana, e cambiò quel gusto *gotico* usitato fin allora, che era sì pesante quanto questo è leggiero e svelto. Su tal gusto furono edificate le cattedrali di Parigi, di Reims, di Chartres, di Strasburgo, d' Anversa ec. In Italia sì fatta architettura non allignò mai in tutta la sua purità: il duomo di Milano, di Pisa, di Siena, d' Orvieto, s. Marco in Venezia ec. non sono interamente del gusto arabo. In Roma poi meno che altrove: le ruine di Roma antica servirono a rifabbricare barbaramente Roma moderna.

ARABESCHI ornamenti bizzarri e immaginari in pittura, in scultura, e anche in architettura per decorare muri, pilastri, fregi, porte, volte ec.

Il nome d' *arabesco* viene dagli Arabi, i quali non potendo per la loro religione impiegar immagini di uomini nè di bestie, fecero uso di fiori, di fogliami, e di frutti per adornare gli edifici; introdussero questo loro gusto nella Spagna, da dove si diffuse per tutta l' Europa, e fu chiamato *arabesco* o *moresco*.

Ma l' origine di tal ornato è molto più antica. Ne' sotteranei delle ruine degli antichi Romani non si trovano che pitture e stucchi rappresentanti non solo fiori, frutti e foglie, ma anche bestie d' ogni specie e mostri variamente intrecciati. E da que' sotterranei o grotte furon detti *grotteschi*.

Il gusto di questi *grotteschi* o *rabéschi* nacque in Roma, quando Roma centro e capitale di mezzo mondo era già sazia de' semplici godimenti dell' arte, e non avea che un gusto corrotto. Convien sentir Vitruvio. » Non so, dice e» gli, per qual capriccio » non si siegua più la re» gola degli antichi, i qua» li non avean per model» lo delle loro pitture che » la verità. Ora non si di» pingono su' muri che mo» stri invece di cose vere » e regolari. Per colonne » si mettono cannucce che » sostengono un intortiglia» mento di steli e di piante

» scanalate con fogliami ritagliati, e rivolti in volute. Si mettono tempietti su candelabri, donde, come se avessero radici, s' innalzano fogliami, sui quali siedono figure. Altrove da un fiore escono mezze figure, alcune con viso d'uomini, altre con teste di bestie: tutte cose che non sono, non possono essere, nè sono mai state. Tale è la forza della moda, che per indolenza o per delirio fa chiuder gli occhi ai veri principii delle arti. Come mai supporre che cannucce sostengano un tetto, che candelabri sostengono un edificio, che deboli ramuscelli sostentino figure, e che da' loro steli, dalle loro radici, da' loro fiori escano mezze figure di viventi? Frattanto niuno condanna tali stravaganze: sono amate anzi, nè più si bada se queste cose sieno possibili o no: tanto gli uomini si rendono incapaci di conoscere quello che merita d' essere approvato! Per me, io credo che la pittura non debba stimarsi che in quanto ella rappresenta la verità: non basta che le cose sieno ben dipinte, bisogna che il disegno sia ragionevole, e che non vi sia niente che offenda il buon senso. «

Il gusto stravolto degli *arabeschi* incominciò nell'aureo secolo di Augusto. Le giuste riprensioni di Vitruvio nol raffrenarono punto. La corruzione crebbe sempre più in Roma. Plinio si lagna che nel suo tempo il pregio non consisteva più che nel fracasso de' colori, e che insensibili alle bellezze dell' arte gli occhi non ammiraron più che il brillante delle pitture e la singolarità delle forme. L' *arabesco* dunque, malgrado le prediche di Vitruvio e di Plinio, proseguì a far progressi e tali che bandì totalmente la pittura istoriata.

Proseguì negli edifici gotici, specialmente ne' vetri; ne' mosaici, ne' pavimenti. Gli Arabi poi, che gli diedero il loro nome, lo propagarono. Ma fu un arabesco goffo e insulso quello degli Arabi e de' Goti. Dissotterrato quello de' Romani di un colorito vivace e di svelto disegno, parve d'avere scoperto un tesoro. Il principe de' pittori moderni affastellò di *arabeschi* all' antica tutte le logge vaticane, e tanti altri edifici. Quando s' esce dalle tenebre, ogni oggetto par bello, nè si fa uso di discernimento. L' *arabesco*

antico ha del bello: ha originalità, varietà, arditezza nell'esecuzione, dettagli graziosi, idee e analogie felici. Ma con tutte queste bellezze, l' *arabesco* non è che un abuso d'ornamento. È un capriccio.

Ma la natura ha spesso de' capricci, e se le arti han da imitar la natura, posson anche imitar la natura capricciosa. L' uomo ama la verità, ma talvolta si compiace anche de' suoi sogni. Sogni son certamente gli arabeschi, e il voler dare leggi ad un ammasso di sogni, è un sognare. Ornamenti composti in gran parte di piante, d' arbusti, di rami leggieri, e di steli delicatissimi, di fiori, di frutti, e di bestie ancora, e anche di mostri, e di edifici ancora, e di quanto si sa sognare in accozzamenti fantastici per risvegliare idee gioconde. Sogni di pittori. Ma non sieno sogni d' infermi e fole di romanzi.

L' uomo ha bisogno anche di fole per sollevarsi. Ne' giuochi, nelle feste si fanno festoni di fogliami e di fiori. Onde gli *arabeschi* potrebbero essere ricreazioni. Sieno. Gli artisti però osservino la natura nelle forme, ne' colori, ne' chiaroscuri. Osservino la simmetria, l' eleganza, la scelta gradevole degli oggetti, una leggerezza non eccessiva, e specialmente la convenienza de' luoghi.

Tralci pampanosi di vite, rami di edera, di caprifogli, e di vari arbusti flessibili e serpeggianti s' intrecciano naturalmente in fogge vaghe e graziose. Un fanciullo va a sospendervisi e a bilanciarvisi, sorridendo di sè stesso. Più in là una ragazza si rannicchia in un cespuglio di rose, e desiderando d' esservi sorpresa arrossisce d' un' intenzione che non crede di nasconder bene. Un' altra si avvicina ad una fonte, e vedendosi sola si compiace specchiarvisi; indi si tuffa nell' acqua, se è sorpresa dall' artista, il quale errando per le campagne sorprende i giuochi della natura, e ne arricchisce le sue cartelle per impiegarli dove e come convengono.

L' artista istruito e d' immaginazione feconda e amabile, riunisce e dispone stoffe ricche o semplici, le sospende e le riattacca con grazia come per tende, per padiglioni ne' prati, o ne' boschetti, dove Alcina ordina feste per Ruggiero.

Cresce l' abbondanza degli *arabeschi*, se l' artista ricorre alle metamorfosi cantate e ricantate da' poeti. Ei riprodurrà le loro sirene,

sfingi, ninfe, geni, amorini, e bestie reali o chimeriche co' loro culti bizzarri. Alle Veneri, alle Flore, alle Diane adatterà ghirlande, corone, strumenti, trofei; innalzerà altari e treppiedi con bracieri di profumi; disporrà vasi eleganti con coperchi infiorati; circonderà di fogliami i bassirilievi, i cammei, i quadri che rappresentano i voti offerti ne' tempii; caratterizzerà con ornamenti allusivi. Non oblierà quelle immagini che annunziano le stagioni, i mesi, l'amore, la guerra, la caccia, la saviezza, la follia.

L' artista per sollevarsi dalle sue serie occupazioni, si diverta in *arabeschi*, ma non vi deliri. Li prenda per passatempi, e vi sia ragionevole. Per esservi ragionevole, convien osservare i seguenti riguardi.

1. Questo genere di ornato non soffre forza, ma leggerezza, e grazia. Una corona di rose è più gradevole quanto meno è stentata.

2. L' *arabesco* vuol esser trattato in piccioli oggetti e ne' piccoli luoghi. Il grazioso, il giulivo, il fanciulleseo non soffre masse grandi, vi sparisce.

3. Nè deve comparire nei luoghi ch' esigono gravità, e ispirano rispetto. La ragione è manifesta.

4. Le decorazioni *arabesche* hanno il vantaggio d' accomodarsi all' irregolarità e alla sproporzione de' siti, e occultarne i difetti. Se l' altezza è eccedente, la si suddivide, e si rende proporzionata alla lunghezza. Se la lunghezza è eccessiva, la si ripartisce con pilastrini ec. E vi si adattano stoffe figurate, e ripartimenti tondi, ovali, o quadrati che si riempiono di quadri, o di tende variamente piegate. Negli spazi vuoti s' intrecciano *arabeschi* in pittura o in scultura.

5. I fogliami, i festoni non vogliono esser molto lunghi; un ceppo delicato non può da giù sostenere molta lunghezza. A questo effetto vanno interrotti in due o in tre parti, e nel mezzo frapporvi un cammeo o un quadro analogo.

6. I fogliami non voglion esser troppo ricchi, nè carichi. Il loro merito è nelle forme gradevoli, e nella semplicità de' contorni. Le diverse ramificazioni che variano la composizione debbon derivarsi dalla natura. Si deve render ragione di tutti gli accidenti.

7. La scelta delle foglie ha da dare maggior abbondanza e varietà di contorni. Tali sono quelle dell' acanto

spinoso, della matricaria, della cicuta ec.

8. Nell' impiego delle foglie conviene studiare l' ordine naturale delle loro masse e delle loro degradazioni. Le prime masse debbono essere più piccole; successivamente più grandi fin nel mezzo; diminuiscon poi fino alle loro stremità, che debbono divenir più deboli. Il debole ha da esser sostenuto dal forte.

9. L' *armonia*, ch' è il principio delle arti, deve osservarsi nella composizione, nell' esecuzione, e nella disposizione degli *arabeschi*.

L' *armonia delle idee* è nell' unità del motivo, nell' intelligenza de' dettagli, nel rapporto delle parti fra loro, e nel concerto di tutti gli attributi e di tutti gli accessori tendenti tutti ad uno stesso scopo. Così l' *arabesco* diviene una specie di linguaggio e di scrittura simbolica.

L' *armonia de' colori* risulta dall'accordo delle parti salienti e de' fondi, dall' amicizia de' toni, dalla unione felice degli stucchi, de' bassi rilievi, de' fogliami, delle figure, e dalla pittura adattata al luogo, agli effetti di luce, e alla lontananza degli oggetti.

L' *armonia delle masse* presiede alla disposizione. Convien disporre le forme e le parti da non fare scuoprire troppo fondo, e a non occultarlo troppo inugualmente.

10. Alla legge generale della *ponderazione* soggiacciono anche gli *arabeschi*. Il più solido ha da sostenere il più leggiero in qualunque graduazione di leggerezza. Soggiacciono parimente alle leggi dell' euritmia, della varietà, e della convenienza.

Gli *arabeschi* dunque non sono strambalatezze che quando sono strambalatezze. Qualunque arte e qualunque scienza è uno strambotto, se è trattata strambalatamente. Trattati gli *arabeschi* co' prescritti riguardi, saranno ragionevoli e stimabili.

Ma per quanto sieno ben intesi, non si hanno a riguardare che come si guardano fanciulli che giuocano. Si ha a sorridere alle loro giovialità le più semplici; non si ha da cercar oltre.

Possono anche gli *arabeschi* dar nel comico. Dieno facezie leggiere e gaie.

I *rabescanti* si ricordino che, malgrado il rispetto per la veneranda antichità, e malgrado il merito trascendente di Raffaello, gli *arabeschi* i più artistamente disegnati non sono che

un abuso di decorazione. Più abusivi sono quelli che giornalmente si fanno. Dunque si tolga l' abuso. Vi si ragioni, e l' abuso svanisce.

* ARAZZO. Panno tessuto a figure, del quale si usa più comunemente per parare stanze. Celebri sono gli arazzi eseguiti sui disegni di *Raffaello* che si conservano in Roma. Può vedersi la storia di quegli arazzi nel vol. XI della vita di *Leone X*, del *Roscoe*, della edizione milanese. A Brescia si conservano bellissimi arazzi antichi, che debbono essere stati lavorati a Costantinopoli.

* ARCA. Propriamente cassa commessa a doghe, o tavole incastrate l' una nell' altra. Si è poi applicato quel nome ai depositi che si fanno nelle chiese per collocarvi i defunti. *Dante* e *Boccaccio* si servirono in questo senso di quel vocabolo. Mostravasi quindi in Pavia l' *arca* di *s. Agostino*, ecc.

* ARCALE. Arco delle porte; dicesi pure di una volta, che partendo dalle sue basi, o beccatelli, forma un mezzo arco. Si piglia alcuna volta per la centina.

*ARCHEOLOGIA. Scienza delle cose antiche, degli antichi costumi, la quale non può acquistarsi se non con uno studio ed un esame diligente degli antichi monumenti. I *monumenti* sono o *letterarii*, come i manoscritti, i diplomi, le inscrizioni; o *dell' arte*, come gli edifizi, le rovine, le statue o altre sculture, le pitture, le gemme, le medaglie, ecc.; o *meccanici*, come le masserizie, le armi, ecc. Alcuni hanno voluto ristrignere l' *archeologia* al solo studio dei monumenti antichi dell' arte; il *Lessing* ha preteso di limitarla ancora maggiormente ai soli monumenti, nei quali l' artista si è prefisso per oggetto principale la bellezza. *Archeologo* si dice tuttavia comunemente lo studioso della dotta antichità, l' *antiquario*.

ARCHER architetto inglese d' un gusto licenzioso, come si vede nella casa di Cary Rowhanipton, e nel palazzo Cliesden nella Contea di Buckingam.

ARCHI. Tre cose principali si debbono considerare negli *archi*: 1. la loro curvatura, 2. la materia di cui sono costruiti, 3. l' apparecchio de' materiali.

1. La curvatura dell' arco è di tre specie: 1. di *pieno centro*, o sia d' un mezzo circolo: questa è la più grata alla vista. 2. *Rialzato*, cioè maggiore d' un

mezzo circolo. 3. *Scemo*, cioè minore del mezzo circolo.

2. I materiali per costruir archi sono pietre di taglio, o tufi, o pietrame, o mattoni. Le pietre di taglio sono tagliate in maniera che forman al di sotto la curva della *centina*, e al davanti la faccia del muro; e i letti e le giunture sono perpendicolari alle superficie apparenti. E siccome due piani dritti perpendicolari ad una superficie curva tendono ad incontrarsi, risulta che ciascuna pietra ha la forma di *cuneo*. L' unione de' *cunei* forma un arco che si sostiene solidamente anche senza glutine di malta, o di ramponi di ferro, come si osserva negli antichi edifici greci e romani.

3. Per l' apparecchio si osserva nelle costruzioni antiche prima di Vespasiano che i *cunei* sono compresi fra due curve parallele. Se gli archi sono alquanto grandi, o hanno da sostenere del peso, giova formarli di più ordini di *cunei*, le giunture de' quali sieno ben collegate. Quando l' *apparecchio* de' cunei di due ordini l' uno su l' altro è disposto in modo, che le giunture dell'arco superiore corrispondano nel mezzo del massiccio de' cunei inferiori, non può farsi disunione alcuna in linea retta, e ne risulta un arco solidissimo.

Arco *acuto*, o *gotico* è formato di due archi di circolo che s' incrociano alla sommità. Si sono usati questi archi dal X secolo fino al XVI. Sono i più forti, ma non i più belli. Possono dunque praticarsi dove non si richiede bellezza, negli arsenali, ne' magazzini, ne' tetti, negli acquedotti.

Gli archi *rampanti* nascono ad ineguale altezza, e servono per le rampe delle scale, e per contrafforti delle navate delle chiese. Quando servono per contrafforti, agiscono più efficacemente quanto più piccolo è l' arco superiore che contraspinge.

Una continuazione d' archi fa la volta.

Le *arcate* richiedono sostegni ben solidi, di piedritti, e non di colonne: L' uso dell' arcate sopra colonne nacque nella decadenza dell' architettura, o per l' impossibilità di trovar grandi architravi di un sol pezzo, o per l' ignoranza di costruire un grande architrave di più pezzi. Questa pratica viziosa non è ancora estinta, perchè v' è la solidità reale. Ma la buona architettura non si contenta d' esser realmente solida,

richiede ancora una solidità apparente.

La buona antichità non impiegò mai arcate su colonne, ma su piedritti. E sì fatte arcate le impiegò nell' esteriore degli edifici, come si vede ne' teatri e negli anfiteatri: le impiegò anche nell' interno de' cortili, e nelle piazze. Ma negl' interni chiusi le arcate disdicono per i loro gran piloni che impediscono la vista e restringono lo spazio. Laddove le colonne colla loro moltiplicità danno varietà d' aspetti, ingrandiscono ed estendono il colpo d' occhio. Il gran s. Pietro archeggiato su piloni comparisce assai meno grande di s. Paolo archeggiato su colonne. La vera bellezza manca all' uno e all' altro, e si trova in s. Maria Maggiore architravata sopra colonne. Ma la gran volta di s. Pietro non poteva esser sostenuta che da piloni. E qual bisogno di volta avea s. Pietro? La costruzione di arcate su piedritti nell' interno de' tempii è goffa, fredda, e sconvenevole. I pilastri che si applicano a' piedritti non danno che una decorazione meschina e monotona.

Gli ornati convenienti agli archi debbon nascere naturalmente dalla loro costruzione, dalla loro forma, e dall' indole dell' edificio. L' abbellimento deve andar d' accordo colla solidità.

Archi *rovesci* furon proposti dall' Alberti per consolidare i fondamenti degli edifici, affinchè lo sforzo del peso si faccia sopra una più grande superficie di terreno, e che una parte non possa agire senza l'altra. Ingegnosa invenzione.

Archi trionfali non sono tutti per *trionfi*, ma sono anche per avvenimenti memorandi.

L' invenzione degli archi per meri *trionfi* è tutta de' soli Romani, i quali non furon che meramente guerrieri. Anche i Greci seppero trionfare, ma non eressero mai alcun monumento durevole de' loro trionfi, che non hanno per base che odii e stragi. Questi primi archi de' Romani non furon che posticci per il solo giorno del trionfante. Quelli che furon costruiti nel tempo della repubblica non ebbero magnificenza alcuna. Quello di Romulo fu grossolanamente fabbricato di mattoni, e quello di Camillo era di pietre grezze.

Per lungo tempo questi archi non furono che d' un arco a mezzo cerchio, su cui eran trofei, e la statua del trionfatore. Tale era quello che Cicerone chiama *arco fabiano*. Nelle medaglie si

osservano molti di tali archi accompagnati da una colonna per parte, senza piedestallo, è al di sopra con una piatta banda a forma di architrave, senza altro abbellimento di sculture. In appresso se ne ingrandirono le forme, e si caricavano d'ogni genere di ornamenti.

Quando i trionfatori passavano sotto gli archi posticci, che non duravano che quanto la cerimonia, erano sospese nella sommità dell'arco piccole figure di vittorie alate, le quali per mezzo di suste o di fili si moveano a proposito, e mettevano una corona in testa al vincitore. Questa è l'origine delle vittorie alate che si trovano scolpite in tutti gli archi di trionfo.

Molte varietà si osservano nella struttura, nella forma, e nella decorazione di questi monumenti.

I primi e i più semplici non erano che ad una sola arcata fiancheggiata da due colonne doriche senza base, e alcuni senza neppure imposte nella volta.

Altri furono di tre archi uguali con quattro colonne, sostenenti ciascuna un semplice cornicione senza attico: su di esso cornicione era un carro di trionfo con porta insegne.

In una medaglia di Augusto se ne vede uno di una grande arcata con due colonne, che sostengono cornicione con attico, e a fianco due porte quadrate più piccole, che hanno due colonne con frontespizio.

In una moneta di Galba si vede un *arco* di una sola arcata, cui si ascende per una scalinata di cinque scalini. Questo non dovea esser arco propriamente per trionfo.

Gli *archi* tuttavia esistenti sono di tre specie. 1. Ad una sola arcata, come quello di Tito in Roma, e di Traiano in Ancona. 2. A due arcate; tale è quello di Verona, che sembra aver servito per porta di città, una per entrare, l'altra per uscire. 3. A tre arcate, come quelli di Costantino, e di Settimio Severo in Roma.

È di una classe a parte quel piccolo arco di Settimio Severo, detto degli orefici: non è precisamente arco, è una piattabanda formata d'un architrave sostenuta da due massicci.

Il più considerabile e il meglio conservato è quello di Costantino. Offre un miscuglio ben singolare di due tempi ben lontani l'uno dall'altro, del buono e del cattivo gusto. Per costruirsi quest'arco fu spogliato quello di Traiano che era nel suo gran *foro*; onde questo

monumento, come la cornacchia della favola, non è bello che per le bellezze altrui. Il bello è tutto di Traiano, il brutto è di Costantino. Dentelli e modiglioni nella cornice dell' imposta, mentre che il cornicione non ha che soli modiglioni senza dentelli. Pilastri più corti delle colonne. Scultura la più grossolana de' fasti di Costantino nel fregio. Vittorie le più goffe ai piedestalli delle colonne. Queste ed altre bruttezze fan conoscere il secolo barbaro di Costantino, il quale spicca più per la rapina e per la compilazione delle sculture dedicate a Traiano, quali sono i bassirilievi tondi, i bassirilievi grandi sotto l' arco principale, e nelle due parti laterali dell' attico, le statue de' re prigionieri, e tutte le facciate dell'attico. Che contrasto fra queste buone sculture e quelle altre grossolane! Quest' arco tutto di gran massi di marmi, interrato nei piedestalli è alto 65-10, lungo 76, e grosso 20-5. L' altezza dell' arcata grande è 35-10, la sua apertura 20-1. Le due arcate di fianco sono alte 23-5. Quattro colonne corintie di marmo giallo scanalate a bastoncino decorano le due facciate dal monumento, elevate sopra piedestalli troppo alti, e sono del diametro di 2-8 due terzi. L' attico è alto quasi il terzo dell' edificio, e ha al disopra una specie di appoggio, cui si ascende per una scaletta interna.

L' arco di Settimio Severo a piè del Campidoglio è su l' andare di quello di Costantino, ma vi regna più accordo nell' insieme, e tra la scultura e l' architettura. Gli ornamenti vi sono meno profusi; ma i bassirilievi sono ordinari. Sono bensì di buon gusto i rosoni delle volte.

L' arco di Tito è d' una sola arcata, e tutta la sua elevazione non è che di 41 piedi. La disposizione è bella, e belle di molto sono le sculture. L' imposta e il cornicione son troppo carichi di ornati, i quali co' dentelli e modiglioni tolgono all' occhio il riposo. L' attico non ha che l' iscrizione delle più semplici. Nella volta è l' apoteosi di Tito; in uno de' lati sotto l' arco è il suo trionfo, e nell' altro sono le spoglie della Giudea vinta, fra le quali il candelabro a sette rami, le tavole delle leggi, i vasi ec.

È ben diverso in tutto e per tutto il piccol arco di Settimio Severo eretto dagli argentieri o da' mercanti nel loro boario. Non è arco, è una specie di porta quadra, e sì carica di ornati che pare

piuttosto cisellata che scolpita; chi sa che non fosse disegno di qualche orefice? Questo piccolo monumento è alto 18-4, e largo 18-9.

Gli altri archi esistenti in Roma, quali sono quelli di Druso a porta s. Sebastiano, di Claudio a porta s. Lorenzo, e di Gallieno a s. Vito, non hanno nulla di rimarchevole.

L'arco di Traiano a Benevento è ben inteso per la scultura e per l'architettura. Anche l'altro arco di Traiano sul porto di Ancona è in belle proporzioni, e sì ben costruito di marmi che pare ancor di getto. Ma è rimasto nudo d'ornati, i quali essendo di bronzo sono stati portati via

L'arco di Rimini eretto in onore di Augusto su la via flaminia, è il più antico, e il più grande per la sua apertura di 31 piedi: e alto 60, e largo 27. È di pietra d'Istria con due colonne alte 32 piedi, senza plinto nella loro base, e con un frontespizio al di sopra. La cornice è senza gocciolatoio. Altri ornamenti non vi sono che alcuni medaglioni con teste.

Quello di Pola nell'Istria si crede anche del tempo di Augusto, e ha del merito.

L'arco di Verona detto di Gavio non è rimarchevole che per il nome di Vitruvio, che per altro non è il gran Vitruvio. Non ne sussiste che la volta con quattro colonne scanalate.

In Francia esistono ancora molti archi romani, a Cavaillon a Carpentras, a s. Remi, ad Aix, ad Arles, a s. Chama. Ma il più bel monumento è quello di Orange. Ci crede eretto a C. Mario vittorioso de' Cimbri, de' Teutoni, e degli Ambroni. È alto 70 piedi e lungo 66. Le colonne sono corintie. Su l'arco di mezzo è un frontespizio, su cui è un secondo cornicione che sostiene un attico ornato di bassirilievi, rappresentanti battaglie. I due piccoli archi laterali sono adorni di trofei. Vi doveano esser anche delle statue. La scultura è bella, e distribuita con gusto.

Anche i moderni erigono archi trionfali. I Francesi n'eressero in Parigi a Luigi XIV. Quello progettato da Claudio Perault non fu eseguito. Quello di Blondel alla porta s. Denis è il più grande che mai siasi fatto, è anche ricco; ma manca d'originalità; anzi sente tutta l'affettazione. L'altro alla porta s. Martino disegnato da Bullet è pesante, e più difettoso. Un altro alla porta s. Bernarde parimente di Blondel è a due arcate con un pilone in mezzo.

L'arco di Firenze fuori porta s. Gallo eretto nel 1739 a Francesco I. secondo il disegno di Iado Lorenese, è a tre arcate di buona proporzione; ma i dettagli sono goffi, e la scultura non vi è risparmiata. La statua equestre, ch'è in cima, è del Fossini.

A Napoli entro Castel Nuovo è un arco trionfale innalzato a re Alfonso, e se ne attribuisce il disegno a Pietro Martino milanese. È tutto di marmo, ornato di molte statue.

Vicenza nel suo campo Marzio ha un arco fiancheggiato da due piccole porte quadre con sopra una finestra anche quadra. È decorato di colonne doriche bugnate incassate, e finisce con un frontone. Ma che han da fare con un arco di trionfo quelle due piccole piramidi sepolcrali sul cornicione? Quell'altro di Palladio all'apertura d'una scala di 290 scalini, che conduce alla chiesa della Madonna del Monte, ha quattro colonne corintie incastrate, e sul cornicione è un attico coronato di statue. È questa un'opera veramente palladiana per l'eleganza, per la proporzione, per la purità.

Il gran paese degli archi è la Cina. Ne son piene non solo le città e le strade, ma fin le montagne. Se ne contano 3636 eretti, non già per trionfi guerrieri, ma ad uomini illustri che hanno trionfato colla virtù, cioè colla beneficenza pubblica. Molti sono anche per donne benemerite. Parecchi sono di legno sopra piedestalli di marmo. Nè più alti di 25 piedi. Sono ornati di figure d'ogni specie, e di fiori, e di fogliami di tal rilievo che paiono staccati. I più antichi sono i più belli. Che bel vedere le campagne, i monti, le strade adorne di tali monumenti! Vista pittoresca, e interessante, e istruttiva.

* ARCHIMIATI chiama il *Cennini* tutti i colori prodotti da arte chimica. Non si conosceva allora altra chimica che l'alchimia, o *archimia*.

* ARCHIPENZOLO. Stromento col quale i muratori o altri artefici aggiustano il piano, o il piombo de' loro lavori.

ARCHITETTO è chi professa l'arte di fabbricare secondo le regole determinate. Per professare quest'arte bisogna conoscerne i principii; questa è la teoria; bisogna inoltre saperli applicare alle fabbriche che s'inventano; questa è la pratica. Pratica e teoria non debbono andar disgiunte.

Un architetto che voglia esser architetto davvero, ha

d'aver fatto un corso di buoni studi, e possedere un gran capitale di cognizioni massicce.

1. L' architetto è spesso obbligato d' esporre i suoi progetti. E come esporli senza un previo studio di *belle lettere?* Queste gl'insegnano ad esprimersi con metodo, con facilità, con chiarezza, con eleganza, e senza quella ricercatezza pedantesca che non serve che a screditare. Per la condotta d' un edificio considerabile in Atene un architetto sfoderò la più affettata eloquenza: il suo rivale parlò poco, e terminò col dire: *io farò quanto costui ha detto*.

2. Lo studio della storia è indispensabile agli architetti moderni, dacchè si è adottata l' architettura antica. L' architetto è in una continua necessità d' impiegare una moltitudine di parti e di ornati, il cui uso volgare e parassito non può divenir che ridicolo se non è diretto da chi conosca l'origine di quel che mette in opera, e ne fa una scelta appropriata al carattere di ciascun edificio. La storia gli fa conoscere la storia dell' architettura, l' origine, il progresso, la decadenza, le sue diverse rivoluzioni, che sono più di qualunque altra concatenate col destino de' popoli; vi distinguerà i suoi cangiamenti di gusto; le varietà di stile secondo i tempi e le nazioni; e si abituerà al discernimento ch'esigono i monumenti dell'antichità, e gli studi ch' ei deve farne.

3. Un buon corso di matematiche pure e miste è indispensabile all' architetto. L' aritmetica specialmente gli deve esser familiare in tutta la sua estensione. Gli servirà nella speculazione e nell' esercizio de' suoi progetti per evitare gli errori troppo ordinari nel calcolo della spesa delle fabbriche; donde risulta vergogna dell' architetto, ruina de' proprietari, e detrimento degli edifici che restano imperfetti, non potendosi più tirar avanti per il dispendio eccessivamente cresciuto. Perciò in Efeso fu fatta la bella legge che, se la spesa d' un edificio eccedeva oltre il quarto del calcolo fatto dall' architetto, l'eccedente si prendeva da' beni dell' architetto. Vitruvio desiderò che una tal legge fosse anche in Roma, dove molti si ruinavano in fabbriche mal calcolate da architetti ignoranti. Lo stesso desiderio è ora sussistente da per tutto, poichè da per tutto la spesa delle fabbriche va al quadruplo e al sestuplo di quel che s' era proposto; e tanto errore può esser figlio non

solo dell' ignoranza, ma anche della mala fede.

Senza geometria come può l' architetto misurar le figure, e la solidità de' corpi? La geometria gl' insegna le diverse proprietà delle curve che possono impiegarsi nelle volte, negli archi d' ogni genere, nel taglio delle pietre, nella struttura de' diversi strumenti necessari alla pratica: la Geometria gl' insegna a rimediare all' insufficienza de' materiali, e a trarne de' risultati per le combinazioni che esigono solidità. La geometria è la prima scuola delle proporzioni.

La meccanica gli dà i mezzi da porre in equilibrio le forze che agiscono con quelle che resistono. Gli fa proporzionare la grossezza de' muri col loro carico, colla spinta delle volte, e delle terre che tendono col loro peso a rovesciar le terrazze. Chi non sa determinare questo sforzo, non troverà mai il giusto mezzo sì necessario per la solidità della costruzione e per l' economia. Colle macchine poi la meccanica fa risparmiare uomini e fatiche.

L' idraulica è una delle più belle parti della meccanica, e se l' architetto vuol abbracciar tutti i rami della arte, sua deve studiarla. Questa scienza gli dà cognizioni per la condotta delle acque, per la costruzione de' ponti, degli argini, delle chiuse, degli acquedotti, de' molini per regolare il corso de' fiumi e de' canali, per renderli navigabili, e per farli passare dov' è necessario; gli somministra risorse numerose nella decorazione de' giardini per l' ingegnoso impiego dell' acque e per i loro effetti variati.

La prospettiva e l' ottica gli sono d' una ugual necessità. Gli servono nel disegno per rendere conto degli effetti e de' punti di veduta de' suoi edifici; per far comparire dove bisogna una parte più grande di quel che è, per illuminar l' interno in una maniera convenevole, per disporre i membri architettonici, e modificarli secondo la loro situazione, o in ragione del punto di veduta.

4. L' architetto deve ugualmente saper la fisica per conoscer la qualità de' differenti materiali ch' egli ha da impiegare, per determinare gli aspetti più salubri e i più favorevoli agli edifici, per assicurarsi delle buone qualità, e fuggir le cattive del suolo, dell' aria, del clima del paese dove fabbrica. Questo è quel che Vitruvio raccomanda all' architetto sotto il nome di medicina.

5. Anche il disegno della figura giova all' architetto. Alcuni han preteso che non possa esser buon architetto chi non è buon pittore e scultore. A questo effetto si adduce una lista ben lunga d' artisti antichi e moderni, che hanno esercitate insieme le tre arti del disegno: Michelangelo, Peruzzi, Raffaello, Giulio Romano, Cortona, Bernini ec. eran doppi e triplici artisti. Ma non si ha da eccedere niente. Il giovevole non è essenziale. Giova certamente, ed è anche necessario che l' architetto sia intendente di pittura e di scultura, ma non perciò v'è necessità alcuna ch' egli ne sia professore. Anche lo scultore e il pittore deve intender l' architettura, non perciò esercitarla. Ciascuno faccia il suo mestiere, e per farlo bene non deve farne altri, altrimenti li farà male tutti, come per lo più è accaduto. Le tre arti del disegno sono sorelle che si amano scambievolmente; nè si può trattar bene una senza conoscer le altre. L' architetto specialmente è obbligato d' intender bene le altre due arti, se vuol ben decorare i suoi edifici, ed eseguire a dovere i suoi disegni. La cognizione del chiaroscuro, degli effetti della luce, del contrasto delle parti, del loro accordo o della loro antipatia, gli danno risorse d' ogni specie per l' esecuzione de' suoi disegni e per la decorazione. Qualunque decorazione esterna o interna degli edifici deve esser diretta dall' architetto. Allora egli è vero *architetto*, che secondo l' etimología della parola significa *direttore delle altre arti*. Per dirigerle, bisogna conoscerle bene.

6. Tutte le suddette cognizioni non sono che accessorie all' architettura. Ella richiede sopra ogni cosa il talento dell' invenzione. Questo talento si sviluppa all' aspetto de' monumenti antichi. L' architetto deve esaminarli, scoprirvi le poche regole che l' arte prescrive. In ogni arte la ragione detta poche regole: la pedanteria le ha moltiplicate. Da per tutto la mediocrità fa leggi, e l' ingegno s' umilia al giogo. Egli è l' immágine d' un sovrano soggiogato dagli schiavi. Ma se egli non deve soffrire la servitù, non deve neppure darsi alla licenza. Ha da esaminare i monumenti con discernimento e con imparzialità.

L' architetto deve incominciar a buon' ora a inventare, a produrre. Dacchè egli abbia acquistata

un' idea generale dell' architettura, qualche facilità nel disegno, e una buona cognizione de' più pregevoli modelli antichi e moderni, egli si metta a comporre. Comporre o inventare in architettura è produrre dalla sua immaginazione un' idea di edificio che non sia copia d' alcun altro. L' invenzione sarà buona, se le parti saranno distribuite con ordine, con proporzione, con comodità; se gli ornamenti saranno combinati con saviezza, con eleganza, con convenienza; finalmente se l' edificio nel suo tutto e nelle parti è appropriato all' uso e al destino che gli conviene, e se ha tutta la solidità necessaria. Inventare in modo che i progetti sieno eseguibili senza difficoltà, e contentare gl'intendenti dell'arte, è il risultato di tutte le cognizioni architettoniche; è lo scopo cui deve tendere l' architetto. Questo è più difficil di quel che si crede: e più difficil si rende ancora per que' giovani che perdon i loro anni più preziosi a copiar le opere altrui, e a strascinarsi senza frutto e senza onore su tracce sterili.

7. È impossibile riuscire in qualsisia arte, se non vi si ha gusto e passione. Questa passione deve esser tale che disprezzi ogni ambizione di fortuna. Chi si dà all' architettura per acquistar ricchezze, non diverrà architetto: chi brama ricchezze esca dal santuario delle belle arti, e si metta nella folla de'cortigiani di Plutone.

8. Chi vuol esser architetto abbia una mediocrità di fortuna, e possegga un gran capitale di morigeratezza, e di disinteresse. Il disinteresse deve esser in ragione dell' importanza dell' arte. Qual arte più importante dell' architettura? Ella è *l' arte per eccellenza*, e *regolatrice delle altre*. Dove la spesa è sì grande quanto negli edifici? E non sono gli edifici che sostengono e decorano più di qualunque altra cosa le nazioni più colte? È dunque principal requisito dell' architetto l' esser galantuomo, non mai soggetto alla ruggine dell' avarizia. Colla sua probità l' architetto ignorerà intrighi e sordidezze, non si prostituirà alle fantasie de' ricchi ignoranti immersi nel lusso e nell' ozio, inflessibile ne' suoi principii non deferirà mai agli altrui capricci, si rallegrerà d' essere scappato alle tentazioni del disonore, e aspetterà tranquillamente l' occasione favorevole da fare spiccare l' integrità del suo talento. La

sua morigeratezza e le sue belle opere gli produrranno onore e gloria. E la gloria e l' onore debbono esser la sola ricompensa degli artisti.

Per la riunione di tutte queste qualità e cognizioni, l' architetto si renderà veramente degno di questo nome, cioè di comandare agli artisti, e d' essere il moderatore delle arti. Qual maraviglia dunque se Platone attesta che un buon architetto era una rarità nella Grecia? Più rarità è ora in tutto l' orbe terracqueo. E pure un vero architetto è qualche cosa di rispettabile. Rispettabilissimo comparve agli occhi di Teodorico re di que' Goti, che noi abbiamo per barbari. Basta veder la sua lettera scritta a Simmaco, e conservataci da Cassiodoro. Eccola.

» Le disposizioni del nostro palazzo sono sì ben intese che i nostri intelligenti artisti non possono mettervi troppa attenzione per conservarlo, poichè la bellezza ammirabile di quest' opera, se non fosse mantenuta, si distruggerebbe col corso del tempo. Queste eccellenti costruzioni fanno le mie delizie: elle sono una nobile immagine della potenza dell' impero; attestano la grandezza e la gloria de' regni. Il palazzo del monarca è per gli ambasciadori un monumento della loro ammirazione; al primo colpo d' occhio il padrone sembra loro, come la sua abitazione pare annunziarlo. È dunque un gran piacere per un principe conoscitore abitare in un palazzo che riunisce tutte le perfezioni dell' arte, e di sollevarsi dalle occupazioni pubbliche per l' incantesimo delle maraviglie de' suoi edifici. Si dice che i Ciclopi sieno stati i primi a fabbricare in Sicilia edifici vasti come le caverne che abitavano, dopo che Ulisse privò della vista lo sfortunato Polifemo. Di là l' arte di costruire passò in Italia, affinchè la posterità, emula di quei primi architetti, profittasse della loro invenzione, e la facesse servire ai suoi bisogni e ai suoi agi.

» Vi notifichiamo perciò che, per la vostra intelligenza e per i vostri talenti, noi ci siamo determinati di confidarvi la cura del nostro palazzo. Nostra intenzione è che voi siate attento a conservare in tutto il suo antico splendore tutto quel ch' è antico, e quanto voi

» vi aggiungerete sia dello
» stesso gusto. Come un bel
» corpo deve essere vestito
» di un colore uniforme,
» così una stessa bellezza
» e uno stesso gusto deve
» regnare in tutti i membri
» e in tutte le parti del no-
» stro palazzo. Col leggere
» spesso Euclide, e coll' im-
» primervi nella mente la
» stupenda varietà delle fi-
» gure, delle quali egli ha
» arricchito i suoi libri di
» geometria, voi sarete ca-
» pace di soddisfare le no-
» stre intenzioni, e di rispon-
» der pronto alle nostre do-
» mande. Abbiate anche di
» continuo sotto gli occhi
» le lezioni del profondo
» Archimede, e di Metro-
» bo, per poter produrre
» de' nuovi capi d' opera.

„ Non è un impiego di
» piccola conseguenza quel-
» lo che io vi confido. Vi
» obbliga di adempiere col-
» la vostra arte il desiderio
» ardente che noi abbiamo
» d' illustrare il nostro re-
» gno con nuovi edifici.
» Se noi vorremmo ripara-
» re una città, o fondare
» nuove fortezze, o edifica-
» re un pretorio, voi sare-
» ste obbligato a eseguirlo,
» e a dare un' esistenza sen-
» sibile ai progetti che noi
» avremo immaginati. Qual
» impiego più onorevole,
» qual funzione più glorio-
» sa di questa che vi met-
» te a portata di trasmette-
» re all'età più lontane mo-
» numenti che vi assicurano
» l' ammirazione della po-
» sterità? A voi appartie-
» ne dirigere il muratore,
» lo scalpellino, il fondito-
» re, lo stuccatore, il pit-
» tore, lo scultore. Voi sie-
» te obbligato d' insegnar
» loro quel che ignorano, e
» di risolvere le difficoltà
» che vi propone un' arma-
» ta di gente che lavora
» sotto la vostra condotta,
» e che deve ricorrere ai
» vostri lumi, e al vostro
» giudizio. Vedete dunque
» quante cognizioni ha d'a-
» vere chi ha tanta gente
» da istruire. Ma voi rac-
» cogliete il frutto delle lo-
» ro fatiche; e il successo
» delle loro opere, che voi
» avrete ben dirette, farà
» il vostro elogio, e diver-
» rà la vostra più lusin-
» ghiera ricompensa.

„ Perciò noi vogliamo che
» tutto quel che voi sarete
» incaricato di fabbricare,
» sia fatto con tanta intel-
» ligenza e solidità che le
» nuove fabbriche non dif-
» feriscano dalle antiche che
» per la freschezza del nuo-
» vo. Ciò vi sarà possibi-
» le, se una vil cupidigia
» non vi porterà mai a de-
» fraudar gli artefici d' una
» parte delle nostre largi-
» zioni. Si è facilmente ub-
» bidito, s' eglino ricevono

» un salario competente senza frode e senza stento. » Una mano generosa vivifica il genio delle arti; e » tutto l' ardore dell' artista va alla sua opera, » quando egli non è distratto dalla cura della vita.

„ Osservate ancora le distinzioni che vi decorano. Voi marciate immediatamente avanti la nostra persona, in mezzo a » un numeroso corteggio, e » con una verga d' oro in » mano: prerogativa che accostandovi sì presso a noi, » annunzia che voi siete » quegli cui noi abbiamo » confidata l' esecuzione del » nostro palazzo.

Se questa lettera è veramente di Teodorico può mai essere vero che Teodorico non sapesse nè leggere nè scrivere, come tanti scrittori han detto?

ARCHITETTURA *è arte di fabbricare secondo le proporzioni e le regole determinate dalla natura e dal gusto*. Questa definizione corrisponde all' etimologia della parola *architettura*, che significa *arte per eccellenza*. Se l' architettura si considera come una semplice arte di fabbricare per i bisogni, ella appartiene a tutti i tempi e a tutti i paesi, e si trova ne' popoli più selvaggi. Ma secondo la prescritta definizione l'arte dell' architettura è riserbata ad alcune età e ad alcuni paesi privilegiati, nè può esser che il frutto della società la più colta per la civilizzazione, per tutte le cause morali, e per il concorso di tutte le altre arti.

Fra tutte le arti, figlie della necessità e del piacere, che l' uomo si è associate per aiutarlo a sopportare le pene della vita, e a trasmettere la sua memoria alle generazioni future, l'*architettura* tiene uno de' più distinti luoghi. Per l' utilità ella sorpassa tutte le altre. Mantiene la sanità degli uomini, e lavora per la sicurezza, e per il buon ordine della vita civile. Se si considera poi per i suoi rapporti colle altre arti e colla gloria de' popoli, qual arte può vantarsi un destino più bello? Non meno della pittura e della scultura ella eternizza la memoria delle grandi azioni, e dei loro autori. Per lei le nazioni annichilate da lungo tempo sopravvivono a loro stesse, e resistono fino nelle loro ruine agli strazi del tempo. Depositaria della gloria, del gusto, e del genio de' popoli, attesta ai secoli futuri il grado di potenza o di debolezza degli stati; imprime ai principi, che l' hanno impiegata, il sigillo dell' onore o del

disprezzo, e serve alle future generazioni di regola per valutar quelle che più non esistono. Destinata a subordinarsi ai gusti dell'età differenti, depone eternamente in lor favore, o contro di loro. Perciò tutti i secoli avidi di gloria hanno avuto dell'architettura la maggiore stima; e tutti i sovrani gelosi del loro onore debbono favorirla e proteggerla.

L' architettura non comincia ad esser un' arte presso i differenti popoli, dov' ella può introdursi, che quando quelli son pervenuti ad un certo grado di cultura, d' opulenza e di gusto. Allora, allontanandosi sempre più da' lavori e dalle occupazioni rustiche, gli uomini si rinchiudono nelle città, dove ai perduti piaceri della natura cercano di rimpiazzare i godimenti delle arti imitatrici. Prima di quel tempo l' architettura non si deve contare che tra' mestieri necessari ai bisogni della vita; ed essendo fin allora i bisogni limitatissimi, il suo impiego si riduce a far un ricovero contro le intemperie.

Frattanto, da quel momento della sua nascita, l' architettura comincia a prendere in tutte le contrade ed in tutte le nazioni diverse, quelle forme variate, che in progresso le imprimono sì rimarchevoli differenze. Quel primo feto, per quanto informe, porta già certi caratteri, che non perde giammai, e si riconoscerà anche nel suo più alto punto di grandezza. Ma qual occhio esercitato saprà distinguere in ciascun paese queste differenze sì delicate? Quando l' arte è giunta al suo ultimo grado, si pensa talvolta a ricercare i passi della sua infanzia, ma si è allora troppo lontano per discoprirli.

Noi siamo sprovisti de' veri mezzi per fare con esattezza simili ricerche, specialmente ne' popoli separati da noi per l' intervallo immenso de' secoli e de' luoghi. Ci converrebbe conoscer bene, e ignoriamo perfettamente, la differenza de' climi, le loro produzioni differenti, i siti delle prime società che formarono stati, la lor origine, il loro numero, il loro genere di vita, la loro posizione fisica, le loro prime istituzioni sociali, e tante altre cause, che ci farebbero veder le ragioni per le quali l' arte di fabbricare vi prese allora una forma più tosto che un' altra.

Possiamo nondimeno riferire le differenze generali dell' architettura de' diversi

popoli a tre stati ben distinti, che la natura ha dato agli uomini. Gli uomini, secondo la varietà delle loro posizioni, dovettero essere o cacciatori, o pastori o agricoltori; e tali sono ancora da per tutto. Le prime dimore confacenti a questi tre stati, dovettero esser dipendenti da' loro bisogni, e portar caratteri ben distinti.

I popoli cacciatori, che sono i primi (della stessa classe sono anche i pescatori) obbligati a lunghe corse non pensaron certo a farsi abitazioni: trovarono più comodo scavarsi un ricovero entro gli scogli, o s'approfittarono delle caverne scavate dalla natura. Questo è anche oggi comprovato dall' esperienza.

Il popolo pastore abitante nelle pianure per una gran parte dell' anno, costretto continuamente ad errare per cambiar pascolo, e a menare perciò una vita ambulante, ebbe bisogno di ricoveri che lo seguissero da per tutto. Quindi l' uso delle tende.

L'agricoltura, al contrario, esige una vita attiva e una dimora fissa e solida. L' agricoltore vive sul suo campo, gode della sua proprietà, ha da conservar le sue provisioni: onde ha bisogno di un' abitazione sicura e comoda, sana ed estesa. La capanna di legno col suo tetto va ben presto ad erigersi.

Tali sono i tre stati della vita naturale, ai quali si può riferir l' origine di tutte le costruzioni, e delle differenze di gusto che si osservano in tutti i popoli. È impossibile che questi tre generi non abbiano prodotto nell' architettura differenze sensibili, e grandi varietà di stile. Se ne trova la prova e il risultato visibilmente impresso nelle opere dell' arte, che successero agli abbozzi grossolani della natura.

L' azzardo, o per meglio dire, il capriccio può aver influito in alcune forme isolate dell' architettura, in alcuni dettagli, in alcune decorazioni; ma non può aver prodotto un gusto essenziale e caratteristico e particolare di ciascun paese. Convien ricorrere necessariamente ai tre primitivi stati dell' uomo.

Il gusto dell' architettura egizia provien chiaramente da' sotterranei, che furon le prime abitazioni di quel paese, e se ne conserva tuttavia l' uso. Il carattere massiccio e colossale delle sue costruzioni ha tutto il rapporto co' sotterranei i più antichi e colle grotte posteriormente scavate e abbellite

basamenti son le travature per render l' abitazione più asciutta. E le scale, e le finestre, e gli appoggi, e i ripari, ognun vede donde derivano.

Dallo stesso principio dell' umile capanna, principio sempre fecondo e sempre vero, si posson trarre tutte le altre applicazioni all' arte dell' architettura: varietà di proporzioni, invenzione di ordini, origine di decorazioni. Molti ornati misti ed equivoci, e molti oggetti e invenzioni posteriori, prodotti dal capriccio piuttosto che dal bisogno, non entrano nel sistema generale dell' architettura, e debbon esserne esclusi come inverisimili e innaturali.

L'architettura piace quando imita il suo modello. Imitare non è copiare servilmente la natura tale com' è, ma rappresentarla nel suo più bello, e in modo che si conosca sempre la finzione. Questa finzione fa tutto l'incantesimo nelle belle arti, che han per oggetto d' imitar la natura.

Se il modello, che l' architettura ha da imitare, non è un prodotto immediato della natura, n' è però il risultato. Se la natura non ha prodotte in verun luogo *capanne*, le ha però suggerite da per tutto dove l' uomo è nel suo primo stato naturale.

Chi non volesse riconoscer la *capanna* per il modello dell' architettura, dovrebbe anche negare le massime seguenti.

Il forte deve sostener il debole.

La solidità deve esser reale e apparente.

Tutte le parti sieno impiegate come richiede il bisogno.

L' unità e la varietà costituiscono la bellezza.

Niente è bello se non è buono e utile.

Le parti debbono esser subordinate al tutto.

La simmetria e la regolarità son legate alla solidità e all' ordine.

I rapporti semplici son i più belli.

Queste e molte altre regole furon i primi saggi del bisogno, e il risultato successivo delle operazioni dell' arte. Arte che ha per oggetto di sua imitazione la prima costruzione dell' uomo rustico, la *capanna*.

Questa imitazione è ben provata dalla realtà del modello, dalla necessità della copia, dalla utilità de' principii, dal piacere stesso che l' uomo vi trova. L' artista dunque deve osservarne le leggi rigorosamente in tutto. Sarebbe pazzo chi ne eseguisse alcune e altre no. Coll' aver continuamente avanti gli occhi questo modello

egli può sperar di piacere. Ma s' egli lo perde di vista, cade subito in un disordine d' idee, e in una confusione di fantasie e di capricci ridicoli. Non più idea chiara e precisa: tutto si snatura; le forme cambiano, i soli segni restano, e niuno può comprenderli. Le colonne non sono più sostegni naturali, nè di alcun rapporto fra loro, nè con quello che han da sostenere: divengono oggetti dispendiosi, accessorii futili, e stranieri all' architettura. I cornicioni rotti e contornati e serpeggiati non rappresentano più la copertura dell' edificio. I frontoni non sono più il tetto. Cartocci invece di linee rette, piante pervertite; non più unità, non regolarità, non proporzione. Quanto il delirio sa fare al lapis, si ha da realizzare in materie durevoli? Gli ornamenti assorbiscon tutto, l' accessorio divora il principale, la costruzione sparisce sotto la profusione degli ornati fantastici. In questa anarchia di tutti i principii, che cosa divenne l' *architettura*? Un giuoco puerile per gli artisti, un enigma per il comune degli uomini. Questo è quel ch' è accaduto all' *architettura moderna*.

All'incontro gli edifici antichi, che sono universalmente riputati belli, piacciono ad ognuno, perchè sono una perfetta imitazione de' primitivi modelli della *capanna*. Perciò piace costantemente a tutti il Panteon. E perciò si deve studiare l' *architettura antica*, come la più prossima alla sorgente, e come quella, che non avea ancora avuto il tempo di corrompersi. Ivi si leggono gli sviluppi savi e veri d' un' imitazione ben intesa. Con questa traduzione fedele si giunge all' intelligenza dell' originale, che si propone di copiare. Coll' originale sempre avanti gli occhi s' impara a render ragione di tutto quel che si fa; s' impara a conoscer l' impiego, il destino, la verisimiglianza, la convenienza, l' utilità di ciascuna cosa. L' originale è la regola inflessibile che raddrizza tutti gli abusi viziosi. Così l' artista avrà la virtù sempre potente di rigenerare l' architettura, e di operare que' cangiamenti improvvisi, quelle rivoluzioni di gusto, di cui l' arte è sempre suscettibile. Quest' originale prezioso è uno specchio incantato, di cui l' arte perversa e corrotta non può sostener l' aspetto.

Nell' architettura greca gli alberi sono trasformati in colonne. Ma le basi, i tori, gli astragali, i capitelli, le volute, le scanalature hanno

talmente mascherata l' idea originale del modello della natura, che si stenta a ravvisarlo fra tanti accessorii. Da imitazione in imitazione l' arte si snatura, i modelli si perdono di mira, si decompongono, e si opera ad arbitrio. Di più, si fa abuso del raziocinio: se la colonna vien dall' albero, abbia dunque anch' ella i suoi rami, le sue mappe, e vada in palma, e sia contornata di edera. Ma l' albero che ha servito di modello ai primi saggi dell' architettura, non è come sta ne' boschi, avea già ricevuto dalla mano dell' uomo la forma di trave.

L' architetto che non perde mai di mira il suo originale, vedrà che in architettura non si dà bellezza senza utile. Tutto ha da nascer dalla necessità; e la necessità non ammette il superfluo. Onde le colonne han da esser sempre in funzione e non mai in rappresentazione. Dunque vogliono esser isolate, rotonde, diminuite da giù in su, piantate immediatamente sul suolo, ugualmente spaziate con piccoli intercolonni. Dunque le colonne accoppiate, e le spirali, e le torse, e le incastrate, e le annicchiate sono contro natura. E i piedestalli, e i pilastri non saranno che abusi. Abusi e vizi sono i frontespizi l' un dentro l' altro, o l' uno sopra l' altro, o per tutto che nella sommità dell' edificio, o di varia figura fuorchè triangolare.

È evidente che riconducendo l' architettura alla sua origine, si giunge alla bella semplicità, alla grandiosità. Perciò non mai *dentelli* e modiglioni insieme. Non più l' assurdo di far piegare ai capricci d' una pianta irregolare le forme inflessibili d' un architrave. Un palazzo a più piani non può avere che un sol cornicione e in cima; nelle divisioni non può comportare che un architrave, il quale indichi un solaio, e non già cornici indicanti il tetto. È ridicolo annunziare con più ordini di colonne un edificio che non comporta più piani: onde un tempio non può avere che un solo e un medesimo ordine nell' esterno e nell' interno.

Costituita l' architettura e fondata sopra i modelli costruiti in legno, offrì un campo vasto d' imitazione: ma non potè per qualche tempo impiegare che le semplici dimensioni della necessità. Il suolo felice della Grecia non era infruttuoso per niun' arte, e migliorò l' architettura. Non le mancava che la scienza delle proporzioni. I Greci trovarono

questa scienza, e compirono l'opera. Deteminarono il *dorico* per gli edificii più robusti, il *corintio* per i più gentili, il *ionico* per i medii. Si fece un codice di proporzioni, e si assegnò a ciascuna parte la sua misura e il suo rapporto in ragione delle varietà del tutto insieme: si legò il tutto alla parte, e la parte al tutto in maniera che vi signoreggiasse in tutto un perfetto accordo.

Che quelle proporzioni degli *ordini* si fossero prese da quelle degli alberi, o dalle proporzioni del corpo umano, è una ricerca vana. Gli autori antichi, e specialmente Vitruvio dicono che l'ordine dorico fu fatto ad imitazione del corpo dell'uomo, il ionico di quello d'una donna, e il corintio di quello d'una giovane. Ma questo non è che linguaggio di similitudine. Quel ch'è certo si è che i Greci presero quelle proporzioni, e misure dalla natura stessa delle cose, e le posero come una barriera all'eccesso della immaginazione. Eglino seppero discernere il grado di libertà che conviene all'architettura, e seppero darle quella felice costituzione ugualmente lontana dalla licenza dell'Asia, e dal dispotismo dell'Egitto. Ma questo giudizioso temperamento dovea esser il frutto d'un concorso fortunato delle migliori cause morali e fisiche. La perfezione dell'arte dovea dipendere dalla perfezione del popolo che la inventò.

Se dunque l'architettura è un'arte d'imitazione, non lo è solo per aver conservate e abbellite le forme grossolane de' primi tuguri dettati dalla necessità, ma specialmente per aver osservata la natura nelle leggi ch'ella stessa ha prescritte. Quindi son derivate le leggi di proporzione sempre costanti ne' loro principii, e sempre variabili nelle loro applicazioni secondo l'indole degli edifici, il punto di vista, il carattere, gli usi, i climi, e i bisogni de' popoli. Quindi per esercitar la vera architettura non basta tener a memoria le regolette, convien esser provisto d'ingegno sublime che comprenda il tutto insieme, bello nel totale e nelle parti. I monumenti grandiosi della bella antichità non si hanno a giudicare colle nostre piccole regole: ma queste nostre regolette debbono giudicarsi da quelle che si sono seguite per fare que' gran monumenti. I Greci non fecero fabbriche per gli *ordini*, ma bensì gli *ordini* per le fabbriche.

Fin qui è la genealogia

dell' architettura. Si passi alla sua cronologia.

È impossibil fissare un'epoca precisa dell' invenzione dell' architettura in Grecia. Un' arte è il risultato delle cognizioni acquistate su d' un certo oggetto; e l' acquisto di molte cognizioni è il frutto del tempo e del lavoro di molti ingegni. Onde non è subordinata a data alcuna. Nel tempo d' Omero l' architettura era senza principii, e senza proporzioni determinate. Egli non parla di ordini; non fa elogio che della scelta e del polito delle pietre.

L' ordine dorico fu inventato il primo; ma non si sa nè quando, nè da chi, nè dove. Chi lo attribuisce a Doro figlio d' Eleno re d' Acaia, e chi ai Dori. V. *Dorico*.

Il certo è che nel secolo d' Alessandro Magno i tre ordini dell' architettura erano già in tutto il loro bello, come lo erano parimente tutte le belle arti e le scienze. Ma qualche tempo prima, dopo le vittorie di Temistocle che discacciò i Persiani dalla Grecia, le arti vi acquistarono il carattere di grandezza e di forza. Le arti son opere degli uomini, onde sono sempre quel che l' uomo è forzato d' essere. Gli edifizi d' ordine dorico, che allora vi si eressero, respirano quell' aria d' eroismo e quella maschia energia, la cui causa si vede nella posizione politica della Grecia. Il tempio di Minerva in Atene n' è il modello il più mirabile.

L' ordine *ionico* era anche giunto a tutta la sua graziosa delicatezza. L'architettura greca passando nell' Asia Minore vi contrasse il gusto di ornamento e di mollezza di quella contrada, e vi perdè parte della sua forza. I capitelli ionici del tempio di Minerva Poliade sono i modelli più preziosi per gli artisti.

Dell' *ordine corintio* non ci resta alcun monumento veramente greco, che venga dal secolo d'Alessandro, e che sia degno d' osservazione.

Quando l'*architettura* colle altre arti della Grecia fu da' Pelasgi trasportata nell' Etruria, pare che in Grecia non regnasse che il solo ordine *dorico*, e questo fu praticato dagli Etruschi. Ma lo alterarono con adattargli base, collo spogliarlo de' triglifi, collo snaturarne le proporzioni; se ne dimenticò l' origine. Così mal concio sotto nome d'ordine toscano e colla pretensione d' un ordine distinto dagli altri, fu adottato da' Romani.

Le prime opere d' architettura de'Romani furon fatte dagli Etruschi. Agli Etruschi confidò Tarquinio la cloaca massima, presagiò della futura grandezza romana. La semplicità della costruzione etrusca conveniva all' austerità d' una repubblica bellicosa e povera. Onde Roma ignorò per lungo tempo l' *arte dell' architettura*. La stoppia e l' argilla vi copriron per secoli i tempii e i palagi. I marmi non comparvero che coi ferri della servitù: ve l' introdusse Augusto. Le ricchezze del mondo più ricco avean già ammollita, anzi disfatta ogni virtù repubblicana. Roma, incatenando tutte le arti al suo carro trionfale, non si accorse d' esservi ella la schiava strascinata.

Augusto vide che il piacere delle arti poteva solo compensare la perdita della libertà, e impiegò tutta la sua potenza e prepotenza per farle fiorire. Chiamò da Grecia i migliori artisti, e si vantò d' aver trasformato in marmo, Roma, che avea trovata di creta. Agrippa solo l' abbellì con una moltitudine di edifici superbi, di terme, di fontane, tempii, fra' quali spicca ancora il Panteon.

La passione per i gran monumenti crebbe ancora sotto i successori di Augusto. Ma sotto Tiberio, Caligola, e Claudio il gusto cominciò a degenerare. Nerone mostrò per tutte le arti più cupidigia che amore. E qual gusto era quel di colui, che fece dorare la statua d' Alessandro, e decapitò le più belle figure per sostituirvi le sue immagini? I colossi d' ogni genere, ne' quali volle farsi rappresentare, dimostran il suo genio per gli eccessi i più viziosi. La stessa esagerazione spiegò anche nelle sue fabbriche. Nella sua *casa d'oro*, costruita dagli architetti Severo e Celere, si esaurì tutta la pompa; e in mezzo a quelle sontuosità spiccava più l' orridezza del mostro.

Sotto il buon Traiano l'architettura riprese un gusto di saviezza e di grandezza, comunicatale dal carattere di quel grand' imperatore. I suoi archi trionfali, e il suo *foro* con quella gran *colonna*, ne fanno testimonianza, in onore anche dell' architetto Apollodoro, che fu da Traiano impiegato nella maggior parte delle sue fabbriche.

Adriano e gli Antonini favorirono l' architettura. Adriano la esercitò ancora. Marco Aurelio avea imparato il disegno dal pittore Diognete. Antonino Pio

fabbricò a Lanuvio oggi Città Lavinia, una casa di campagna, di cui si ammiran tuttavia ruine magnifiche. Vi fu trovata una chiave di fontana d'argento del peso di 40 libbre. Nondimeno le arti erano in declinazione, e allora non davano che un barlume d'una face che si estingue. Si estinsero sotto gli altri imperatori. I Greci non erano più Greci, non intendevano più nemmeno la lingua de' loro insigni autori. Le belle arti non furono più belle.

In questa ruina del bello, l'architettura si sostenne alquanto sotto Settimio Severo, e sotto Diocleziano. Si sostenne nella grandezza delle moli, ma non già nella decorazione: gli ornati vi si profusero. Anche sotto Aureliano si fecero fabbriche grandi: quelle di Palmira e di Balbek, che si riferiscono a quel tempo, sono stupende per la grandezza e per la sontuosità, e piene di difetti e di vizi.

Se l'architettura si sostenne un poco più delle altre arti, fu perchè determinate una volta le sue regole e le sue misure, non si avea che seguirne ciecamente la pratica senza bisogno di talento. Oltre a ciò il bisogno di fabbricare case e chiese è continuo, e i buoni monumenti esistevano per essere imitati.

Ma quando l'Italia fu abbandonata al furore de' Visigoti, si desolò di quanto Costantino vi avea lasciato. Una ruina generale coprì i monumenti dell' orgogliosa Roma. Non si fecero più fabbriche che co' detrimenti preziosi raccolti da ogni parte dall' ignoranza e dall' avarizia. Un oblio vergognoso delle proporzioni, delle forme, delle convenienze, e del destino di que' frammenti cagionò la confusione di tutti i membri dell' architettura, e ne snaturò l'essenza. Si ammassarono colonne e se ne fecero pilastri, su' quali si stesero cornicioni rovesciati all' azzardo. Su colonne si voltarono archi per mancanza d'architravi. D'abuso in abuso l'*architettura* cessò d'essere un' arte d'imitazione. Non v'era più rimedio: cadde in un vero caos. Da questa sovversione totale nacque in gran parte quel che si chiama gusto *gotico*, frutto d'un conflitto di gusti opposti.

In mezzo a tanta ignoranza, che per secoli oscurò le più belle contrade d'Europa, scappavano talvolta alcuni raggi dell' antico gusto. L'amore del grande e delle vaste imprese

non vi si estinse affatto. Vi si veggono come in un deserto segnali di tratto in tratto su alti monti, ma ben lontani, che guidavan l'osservatore per conoscere l'andamento dell' architettura.

La chiesa di s. Sofia fabbricata da Giustiniano nel sec. VI. fu il capo d' opera del basso impero, e si può dir la sola.

Nel X. e XI. secolo sorse la chiesa di s. Marco in Venezia sotto la direzione di artisti greci, e diede i primi barlumi del giorno che avea a nascere. Monumento ideato con grandezza, con buone proporzioni, e colla rimembranza dell' antica magnificenza. Questa architettura è chiamata *greca moderna*, e differisce dall' antica per le proporzioni pesanti, e per il vizio degli ornati e de' suoi profili. Gli edifici di questo genere sono mal illuminati: e così è s. Marco, e s. Sofia.

Gli stessi semi di buon gusto cominciarono a sbocciare in altre città d' Italia. Il più rimarchevol monumento del XI. secolo fu il duomo di Pisa architettato da Boschetto da Dulichio greco, e dalla Grecia furon tratti i marmi, e gli altri artisti che l' adornarono.

Nel sec. XIII. Lapo Fiorentino eresse la chiesa della Porziuncola in Assisi. Fucio anche fiorentino fece in Napoli il castello dell' Ovo. Nicola da Pisa costruì in Padova la chiesa del Santo, e in Firenze la Trinità. Arnolfo di Lapo diede a Firenze i disegni per le chiese di s. Croce, e di s. Maria del Fiore. Per tutta Italia si andavano alzando edifici che davano scintille di gusto. Queste scintille eran più rare e più deboli in Francia: dove nel secolo XIV. si eresse il Louvre, in Inghilterra, dove si costruì il palazzo di Windsor, la cattedrale di Winchester, e qualche altro edificio in Oxford. Ma altrove era buio. Vi si facevano bensì fabbriche grandi, ma impicciolite dalla confusione degli ornati puerili: tale fu la cattedrale di Strasburg architettata da Irwin de Steinbach, capo d' opera del gotico leggiero.

In Italia l' architettura camminava a gran passi al suo ristabilimento. Finalmente vi si risovvenne dei monumenti antichi, e il Brunelleschi comparì. Egli fu il primo che scorse le ruine della vera Roma colla scala e col compasso alla mano; conobbe e distinse gli *ordini*, unì la storia alla pratica, stabilì buone leggi, le applicò giustamente

alle sue opere, e scavò l' architettura antica dal sepolcro, dove la barbarie l'avea da tanto tempo seppellita. Egli fece spiccare il suo ingegno nella cupola di s. Maria del Fiore, e in altri edifici. Gli allievi, usciti dalla sua scuola, diffusero il gusto per tutta l' Italia. I signori italiani, i principi, e specialmente i Medici protessero e promossero le arti e gli artisti. Leon Batista Alberti si eresse legislatore d' architettura; fu un nuovo Vitruvio. Quindi una folla d'architetti insigni. Bramante, Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano, il Sangallo, il Peruzzi, il Giocondo, il Sanmicheli, il Sansovino, il Serlio, il Vignola, il Palladio, lo Scamozzi, il Fontana. Vedi tutti questi articoli. E vedi i differenti generi d'*architettura* agli articoli *Greco*, *Romano*, *Gotico*, *Egizio*, *Persiano* ec.

L' architettura *finta*, per decorazione esterna o interna, ha da esser dipendente dall'*architettura reale*: questo è chiaro. Frattanto alcuni pittori decoratori hanno stabilito un assioma contrario, cioè che ogni licenza sia permessa nell' *architettura finta*. Quindi i deliri del Fra Pozzi. Corrotta l' *architettura finta*, si è infettata anche l' *architettura reale*.

ARCHITRAVE è il principal trave disteso orizzontalmente su le colonne, e fa la prima delle tre parti del cornicione.

Gli antichi impiegavano per lo più un macigno tutto d' un pezzo per l' *architrave*. Quindi i loro intercolonni erano stretti, e i capitelli larghi: risultava così la grandiosità de' loro peristili.

Si vede qualche *architrave* antico di due pezzi, innestati l' uno coll' altro. Talvolta si osservano due *architravi* l' un dietro l' altro, che forman la grossezza del muro: così sono a Pesto, a Segeste, e ad Agrigento: costruzione solida, poichè rovinando un *architrave*, non ruina la cornice, che vien sostenuta dall' altro.

Dove non si hanno materiali abbastanza massicci e grandi per *architravi* di un sol pezzo, bisogna formarli di più pezzi in *piatta banda*. I moderni così praticano. Convien però occultarne tutte le congiunzioni con un esatto polimento, affinchè comparisca d' un solo masso intero.

La forma dell' *architrave* deve variare secondo i differenti ordini. Il dorico non deve avere che una sola faccia senza divisione alcuna. Il ionico può

comportare due divisioni, e il corintio tre. Queste facce o bande negli antichi monumenti vanno aumentando in altezza l' una su l' altra. Nè sono sempre perpendicolari, ma talvolta sono inclinate. Quella di sopra suol avere una specie di cimasa e una bacchetta che la separa dal fregio. Nelle separazioni delle facce gli ornati debbono esser i più semplici, e con sobrietà, e forse niun ornato è meglio.

ARCHIVOLTO è la faccia dell' arcata. Deve esser trattato secondo la ricchezza o la semplicità degli ordini. Avrà tante facce quante ne ha l' architrave. I suoi ornati hanno da corrispondere a quelli dell' ordine. Gli *archivolti* antichi sono coronati di belle figure di vittorie.

ARDEMANS. (*Teodoro*), architetto spagnuolo impiegato da Filippo V. nel 1719. nella costruzione del palazzo reale a Sant' Ildefonso, e d' una chiesa collegiata ivi aggiunta.

ARDESIA pietra turchina nerastra che si stacca in lamine per servire di copertura alle fabbriche. È una specie d' argilla che divien dura esposta all' aria. Si pretende che da Ardes nell' Irlanda siasi tratta la prima *ardesia*, e ne abbia acquistato il nome. La più nera e la più lucente è la più solida. In Francia e specialmente in Angers ve n' è tanta che s' impiega nella costruzione de' muri. Anche il Genovesato ne dà molta; e dal paese di Lavagna vien chiamata *Lavagna*.

ARDIRE non è audacia. L' audace corre senza saper dove va, urta, cade, s' alza per ricadere. *L' ardito* prima d'*ardire* ha studiato, ha stentato, ha imparato, ha acquistata facilità, e la facilità gli dà *arditezza*. Va franco, sa quel che fa, e cammina presto e spedito colla grazia della libertà.

L' ardire dà un incantesimo alle produzioni dell' arte. La timidezza toglie sempre qualche cosa, e raffredda.

Con molta teoria e con poca pratica si è timido. Maestri grandi sono riusciti timidi nell' esecuzione: ma la loro timidità non è il loro merito; alla è un difetto, e niun difetto è scusabile per qualunque esempio.

Anche l' *ardito* può dar in difetti; ma i suoi saranno meno difettosi di quelli del timido. *Dà forte, se non puoi dar giusto*, diceva Voltaire ad un artista. Ma non gli diceva: *Fa spropositi, e non dar giusto*.

Per evitare i difetti dell' ardire, buoni abbozzi, ed esame.

* AREA. Voce latina. Superficie piana ed orizzontale, atta a ricevere la pianta di un edificio.

ARENA è il suolo dell' anfiteatro dove si eseguivano i giuochi e i combattimenti. Era la scena di quelli spettacoli. Le si diede il nome d' *arena* perchè era coperta d'arena, la quale era più adatta a que' giuochi, e assorbiva presto il sangue che vi spargeva la ferocia romana. Talvolta l'*arena* diveniva un gran bacino d' acqua per combattimenti navali. E talvolta ancora vi si piantavano alberi e si convertiva in un bosco per farvi una caccia.

* AREOPAGO. Specie di tribunale in Atene, nel quale sedevano i giudici di gravi delitti. Il *Wheler* e il *Spon* pretendono di averne veduti gli avanzi, e lo rappresentano come un vastissimo edificio semicircolare.

AREOSTILO intercolonnio raro, o sia largo, forse di 4. diametri e più. Dice Vitruvio che un intercolonnio sì largo non fu usato che da' Toscani negli architravi di legno. Con tale intercolonnio gli edifici comparivano pesanti, bassi, larghi, e squarciati. Per mascherare questo difetto, si mettevano statue sopra il cornicione. Avea però il suo vantaggio ne' portoni delle ville, e nelle porte della città e delle fortezze.

* ARGANO. Strumento di legname per uso di muovere, tirare in alto, o calare abbasso materie di peso straordinario.

ARGELIO architetto greco 450 anni prima dell' E. V. compose un' opera sù le proporzioni degli ordini, in cui diede la descrizione d'un tempio ionico consacrato ad Esculapio presso i Tralli nell' Asia Minore.

* ARGILLA. Terra tenace e duttile, allorchè è umida, e che secca, o cotta al fuoco, s' indurisce. Serve a far vasi, statue, bassirilievi, fregi, cornici, modelli d' ogni sorta, ecc. I Greci distinguevano con vari nomi le argille, secondo i diversi loro usi. *V.* TERRA COTTA.

ARGINE elevazione di terra a scarpa sostenuta da pali, o da muro. Serve di strada ne' marassi, o lungo le acque correnti, per impedirne la diffusione. Per un argine sodo vi vuole un fondamento di sabbione il più ruvido o ghiaroso, e rivestirlo tutto di pietre grandi e forti, bene squadrate.

ARIA. Questo elemento che non offre niente a chi

non sa niente, fa molto studiare l' artista, il quale deve imitare l' apparenza de' corpi, su' quali l' aria produce gli effetti i più distinti e i più interessanti.

L' aria frapposta diminuisce le dimensioni de' corpi relativamente alla distanza dello spettatore; ne addolcisce le tinte, dà sfumamenti ai loro colori propri, ne rende le forme più o meno indecise. Questi sono gli effetti degli atomi invisibili dell' aria.

Come il pittore ha da imitarli in una superficie piana? Egli ha da osservare che cosa fa negli oggetti reali in ragione della loro distanza la *vaghezza* dell'aria, la sua *leggerezza*, la sua *trasparenza*.

La *vaghezza*, o sia l'ondulazione continua dell' aria ci addolcisce i contorni e i tratti, i quali altrimenti ci comparirebbero duri e goffi. Perciò non si ha da tratteggiare ad arbitrio: conviene usar tratti leggieri e quasi impercettibili dove il contorno dell' oggetto sfugge; all' incontro in certi piani il tratto deve esser più sensibile, e più forte ancora in certe curvature.

La *trasparenza* dell' aria vela leggermente gli oggetti, e ne modifica le apparenze coll' addolcirne il colorito. È ben difficile imitar questo effetto dell' aria; spesso s' inciampa nel tagliente, o nel confuso.

La imitazione giusta e fina degli effetti dell' aria ha da dare profondità al quadro, gli ha da distruggere l' idea di superficie piana, per farlo comparire uno spazio. Finalmente l' aria circoli intorno a ciascun oggetto, e ciascun oggetto comparisca isolato.

* ARIETE. Trave armata di un grossissimo martello di metallo in forma di testa di montone, che si faceva agire contra le porte o le mura, o sospeso in bilico colle corde su di un cavalletto, o tirato sopra un carro.

ARLES città della Francia, celebre anche prima di Cesare. È ancora famosa per le ruine de' suoi monumenti antichi d' ogni specie. Il monumento più considerabile è l' anfiteatro, del diametro di 1820 piedi, con 120 arcate in due piani di 60 per ciascuno. Questo anfiteatro è situato in un sito inuguale inclinato, ed è stabilito su la rocca: situazione solita degli anfiteatri e de' teatri antichi. I fondamenti de' muri hanno più di due tese di grossezza, e le pietre enormi che li compongono sono senza cemento. L' arena è ora colma e coperta di case. Non vi

debbono considerare su questo punto di vista quel tempio e il suo architetto. Quando si pensa a quel ch' egli poteva fare di vizioso, e nol fece, bisogna encomiarlo per tutto il male ch' egli evitò, e contare per tante virtù tutti i vizi ch' egli seppe evitare, così che quand' anche quel tempio non fosse un capo d' opera, l' architetto nondimeno è tra i più insigni architetti. È un capo d' opera per le sue proporzioni e per la sua grandiosità. È a tre navate a volta, rivestite di marmi. È lungo 426 piedi, e alto 363 fin alla croce. La crociera è lunga 313-6. L'altezza della nave è 143-6, e quella delle navette collaterali 90-8.

* ARPESE Pezzo di rame o di ferro, che negli edifizi tiene riunite insieme pietre con pietre.

ARPHE (*Enrico d'*) tedesco, e del gusto tedesco, come si vede nelle sue opere lavorate in oro e in argento nel secolo XVI nelle custodie di Leon, di Toledo, di Cordova, e in altri paesi di Spagna. Egli fu padre di Antonio, e avo di Gio. d' Arphe, il quale non fu scultore, ma scrittore del libro utile *de' Varia Commensuracion*. Fu anche poeta, e in poesia diede precetti su l' arte del disegno.

* ARPIONE. Ferro ingessato o impiombato nel muro sopra il quale si girano le imposte delle porte o delle finestre.

* ARREDO. La Crusca dà questo nome per sinonimo di arnese; ma gli esempi in quel vocabolario citati mostrano non applicabile quella indicazione se non ad arnesi preziosi che servono di addobbo, di una chiesa, per esempio, di una sagrestia, di un monistero, ecc.

* ARRICCIATO dicesi la seconda intonacatura ruvida che si dà alle muraglie, ed alla quale si aggiunge l' intonaco per dipingere a fresco. — Dicesi pure uno stucco di marmo e matton pesto sottilissimo, incorporato con olio di lino, pece greca, mastice e vernice, che si stende sopra le mura per dipingerle a olio. Si fa anche lo stucco medesimo con matton pesto, arena finissima, scoria di ferro, chiara d' uovo ed olio di lino. Forse *Leonardo da Vinci* si servì di alcuna di queste ricette, che sono di quel secolo, per preparare la muraglia del convento delle Grazie, ove dipinse il suo maraviglioso cenacolo.

*ARSENALE Camera grande a diversi usi di fabbriche; o magazzino pubblico per fabbricare, o per conservare le armi, come pure

per costruire e tenere in serbo le navi, e tutti i loro attrezzi.

ARTE. I bisogni di prima necessità producono l'industria, e l'industria produce le *arti meccaniche*. A misura che tali arti avanzano, avanza la società e la civilizzazione.

I bisogni della mente, quali sono l'ordine, la curiosità e il desiderio delle verità producono il miglioramento dell' intelligenza, da cui provengono le *arti scientifiche*.

I bisogni del sentimento, cioè l'effusione del cuore, le comunicazioni che sono sì naturali e tanto più necessarie agli uomini a misura che più si riuniscono in società, creano linguaggi, e questi linguaggi sono le *arti liberali*, come si è esposto nel discorso preliminare.

Le combinazioni e i progressi di queste tre sorta d'arti formano i differenti gradi di civilizzazione, di cui gli uomini sono suscettibili sì individuamente che collettivamente. È molto interessante osservare e meditare questo punto.

Gli uomini e come individui e come società non possono incivilirsi che per la combinazione delle suddette tre arti: la civilizzazione sarà più compita, quanto maggiore sarà il loro progresso, e quanto meglio saranno combinate e dirette per soddisfare i bisogni corporei, per estendere i lumi della mente, e per dare soddisfazione al sentimento.

Ma siccome queste combinazioni non sono mai perfette, e variano continuamente, perciò gli uomini e le società sono in perpetue ondulazioni, e vicende di barbarie e di civilizzazione.

Gli uomini dunque per loro vantaggio si debbono prendere tutta la premura di contribuire alla conservazione e al miglioramento delle arti.

Le belle arti del disegno, oltre i rapporti che hanno colle altre arti, hanno speciali rapporti con tre classi di uomini, che sono *protettori*, *artisti*, *dilettanti*.

I *protettori* per favorire le belle arti del disegno, bisogna che le conoscano e le stimino. Se le hanno per arti semplicemente *gradevoli*, male le conoscono, e poco le stimeranno: peggio, se le tengono per arti di lusso, frivole e inutili: sì fatti protettori invece di giovare avvelenano.

I protettori illuminati veggon chiaramente l'importanza delle belle arti del disegno: sono persuasissimi ch' esse sono linguaggi i più espressivi per ispirare con forza e con dignità i sentimenti

religiosi, *eroici*, e *patriottici*. Veggono che il loro oggetto è la sicurezza, la comodità, la bellezza per ben pubblico e privato, che influiscono all' industria, e al commercio, che ingentiliscono i costumi, che ricreano, giovano, e dilettano. Meritano dunque ogni protezione.

Ma protezione non è forza, nè le arti *liberali* soffrono violenza, amano bensì favore e direzione. Onde i principali della società che sono obbligati a proteggerle, non possono favorirle meglio che colle insinuazioni, cogli esempi, e co' modelli.

Ma se v' è un' arte che insegna a praticare le belle arti, un' arte v' è ancora che istruisce a pregiarle e a goderle per mezzo del saper vedere, paragonare, distinguere, conoscere. Esercitare quest' arte è un privilegio onorevole e importante de' personaggi più sublimi, che debbono felicitare la loro nazione. Allora i lor discorsi sensati saranno più efficaci delle leggi. Più efficaci riusciranno i loro esempi nella scelta degli artisti eccellenti, e delle produzioni migliori. E finalmente sapranno allora esporre al pubblico modelli tali, che serviranno di monumenti per ispirare stima e amore verso quanto deve fare la delizia delle nazioni più colte.

Direttori di popoli, se sarete intelligenti delle belle arti, le saprete proteggere, e la vostra protezione le innalzerà al più sublime grado. Le città saranno adorne di capi d' opera a gloria della ragione e della beneficenza pubblica.

La vanità de' protettori ignoranti fa spropositare gli artisti, e corrompe generalmente il gusto. Quindi il sopraccarico d' ornati falsi e contrari alla vera bellezza in tutte le arti liberali, le quali hanno tutte smarrito il sentiero del bello, che è quanto a dire della ragione e delle convenienze.

I *dilettanti* si diletteranno da vero se saranno sensibili e intendenti. Ma chi non si è ben nudrito de' principii e degl' ingredienti del bello, quando affettasi estasi alle produzioni delle belle arti, non gli si domandino ragioni; non spamperà che sciocchezza.

Più soffribile è chi ha la modestia di non rispondere, o spogliatosi d' ogni pretensione dice *non me ne intendo: mi piace, non so perchè*. Bella ignoranza quando è sincera. Ma costoro che hanno buon senso, sono meno ignoranti di quel che si credono. Domandino ad un' opera che veggono, che cosa loro dice! Non facciano però come tanti che interrogano,

e non ascoltano la risposta. L'ascoltino attentamente, e sentiranno se l'opera si spiega con chiarezza, se ragiona giusto, se tocca o diletta per il modo in cui si esprime.

Le belle arti sono linguaggi che non hanno da parlar unicamente agli artisti, nè a chi ne sa bene o male il vocabolario tecnico: debbono parlare a tutti, spiegarsi chiaramente, ragionare giusto, piacere e toccare. Questo è un diritto anche del *popolo*, ordine il più rispettabile per il numero e per l'utilità. Felici que' *popoli* che gustano le produzioni delle belle arti, e ne pregiano i capi d'opera, come una volta in Grecia, e poi in Italia. Ciò non può accadere se non quando *protettori* illuminati e benefici sostengono le arti nelle loro istituzioni e convenienze; quando gli *artisti* considerano la gloria di aspirare alla perfezione come un tributo, che debbono alla patria: e quando i *dilettanti* intelligenti contribuiscono a mantenerne i principii, le convenienze, il buon gusto.

ARTE relativamente all' architettura. Prima di definire qualunque *arte*, bisogna considerarla su tre punti di vista.

1. Nella sua *essenza*, riguardo a sè stessa.

2. Ne' suoi *mezzi*, riguardo all' artista che l' esercita.

3. Nel suo *fine*, riguardo a noi, e alle impressioni che ci produce.

Benchè tutte le belle arti abbiano una stessa origine, provengono tutte da' bisogni o da' piaceri, differiscono però nella loro *essenza*, ne' loro *mezzi*, e nel loro *fine*.

1. Differiscono nella loro *essenza*, perchè nascono da' bisogni o da' piaceri diversi, onde il loro carattere e la loro indole ha da esser diversa secondo le cause che le producono. La poesia nacque dal piacere, l'architettura dal bisogno, Onde quella non ci deve presentar l'utile che sotto il velo del gradevole; e questa non ci deve offrir il gradevole che sotto la forma dell' utile. Nella poesia l'utile non è che accessorio; ma nell' architettura l'utile è il principale, e il gradevole non deve comparirvi, che motivato dalla necessità. L'architettura nella sua *essenza* è un' arte fondata su la necessità e sul bisogno, la sua imitazione non ha niente di positivo; trae dalla natura e dalle altre arti imitative analogie di principii, e non dipinge niente di materiale: la sua forma è un inviluppo di proporzioni che ci colpiscono più

In tali paesi si cade da un eccesso all' altro, si sacrifica tutto l' utile al gradevole, per indi sacrificare il gradevole all' utile: non più concordia, ma guerra perpetua.

Non può darsi architettura, nè eloquenza, se il bello e l' utile non sono in equilibrio. Guai se comparisce l' arte di piacere. Ogni ornamento è vizioso se non è prodotto dal bisogno. A queste arti non si chiede un sollazzo, ma un servizio. E che cosa è un edificio sontuoso se non è di alcun uso? I Greci non impiegarono mai colonne che come i primitivi sostegni inventati dal bisogno e abbelliti dal piacere. I moderni le profondono come ornati inutili e menzogneri. L' architettura greca trae tutto il suo bello dal bisogno; ella è vera e piace. La moderna vuole bellezza senza fondamento, è un' impostura, che farà qualche illusione, ma scoperta l' impostura, disgusta.

Presso i Greci le regole dell' architettura dovettero essere poche e facili ad eseguirsi. Derivano tutte da un principio chiaro di non ammettere per bello che il buono e l' utile. Questo principio era esattamente osservato da' Greci, ma senza costringere il loro ingegno, il quale seppe restar libero sotto le leggi ch' egli stesso s' era imposte.

Ma dove il bello dell' arte è in guerra coll' utile, le regole sono senza numero, sono impotenti, e in contrasto colle opere. Le regole predicano severità, e le opere licenza. Gli operai le disprezzano, le regole restano ne' libri, e gli abusi moltiplicano. La moltiplicità delle leggi produce disprezzo, il disprezzo inesecuzione. Onde non più regole, ma o estrema licenza, o estrema servitù; non più ragione, ma autorità ed esempio. Due eccessi inevitabili: l' uno per que' talenti che si sono rivoltati contro il dispotismo delle regole, e sono svaporati nel libertinaggio; l' altro per que' metodi delle scuole, che alle regole disusate hanno sostituita una pratica cieca di mestiere.

Sorgono però di quando in quando ingegni felici, che conoscono il vero oggetto dell' architettura, e fanno delle opere capaci di rigenerarla. Ma quelle opere vi restano sterili, perchè chi le vede non sa vederle. Una folla di copisti non produce che degenerazioni. Quindi l' architettura resta come una specie di manifattura, che si eseguisce senza architetto. L' arte

come una sostanza più leggiera se ne vola, e non resta che il mestiere come un sedimento grossolano.

L'esperienza ci prova che le *arti* hanno il loro clima e la loro stagione. In Grecia fiorirono per secoli. Ma ne' paesi freddi, dove i fiori e i frutti crescono presto e maturano presto, le *arti* appena nate muoiono. Vi sono come piante esotiche trasportate, che imbastardiscono subito, e con tutte le stufe delle scuole non danno che frutti insipidi e pochi.

Le accademie non hanno creato *arti*; non possono che conservarle nella loro caducità. Fondare accademie nella nascita delle *arti*, è dar all' infanzia i sostegni della vecchiaia.

Il corso delle *arti* o dell' ingegno non dipende dalle istituzioni politiche e pubbliche, e molto meno dal danaro. Le *arti* vogliono essere incoraggite, ma non stipendiate. Gli artisti non furono mai tanto pagati quanto dagli imperatori negli ultimi secoli dell' impero, e da gran tempo non esistevano più *arti*.

Le arti vogliono un suolo loro proprio: libertà nelle repubbliche, genio del monarca nelle monarchie. Questi sono gli astri che le fanno germogliare.

* ARTEFICE. Esercitatore d' arte. Vale quanto *artiere* o *artigiano*. Tutti gli esempi però allegati nel vocabolario della crusca si riferiscono piuttosto all' arti meccaniche che alle liberali.

ARTIFICIO (Fuoco di). L' architettura entra nei fuochi d'artificio per la decorazione. Vi erige tempii, archi trionfali, palagi, tombe, giardini, e quel che cade in fantasia dell' architetto, il quale poco o niente bada alla natura della festa, e al giuoco dell' *artificio*. Ma se il fuoco è il soggetto principale, l' architettura dovrebbe corrispondere al fuoco. Il combattimento degli angeli del Milton, la caduta de' giganti, l' incendio di Troia, di Cartagine, di Roma, di Londra, la fucina di Vulcano, e quanti altri oggetti non sono propri per tali fuochi?

Ma anche i fuochi debbono avere un fine. La imitazione è la prima condizione di tutte le arti. Ogni spettacolo ha da rappresentare qualche cosa. E che rappresentano que' fuochi che non consistono che in slanci diversi, e in colori differenti? Tutto il piacere se ne va in fumo.

I Cinesi che molto prima di noi conobbero la polvere,

l' impiegano principalmente a fuochi d'artificio con molta intelligenza. Anche i Moscoviti passano per buoni artificiali. Roma per le sue Chinee ha data una raccolta di macchine per artificii, ma senza connessione colla festa, e senza rappresentanza ne' fuochi. Peccato che quella devota Chinea sia uscita di moda.

ARTISTA è chi esercita le belle arti. *Artigiano* è chi pratica qualche arte meccanica.

Le qualità necessarie ad un artista sono:

1. Buona organizzazione. È impossibile che chi non si sente e non si vede ben conformato, possa disegnare ed esprimere bene gli altri oggetti.

2. Testa quadra, vivacità, memoria.

3. Memoria d'idee, di oggetti, di forme, non già di date e di fatti. Tutto si accresce coll' esercizio, specialmente la memoria, magazzino prezioso di quanto bisogna per le belle arti. Questa qualità non è molto comune, e se ne scuopre la mancanza ne' discorsi senza precisione, e senza una certa giustatezza descrittiva. È anche necessaria per chi vuol giudicare delle opere. E come giudicar bene senza una reminiscenza esatta de' principii, e delle forme degli oggetti imitati?

4. Immaginazione, senza di cui l' artista non potrà mai crear nulla, nè frattanto sarà mai vero creatore.

5. Giudizio per formar il legame delle idee, e concatenarle giustamente co' principii.

6. Fermezza per i buoni studi, come per i buoni costumi; amore per la gloria; sensibilità premunita da un savio coraggio, e da affetto per l' ordine e per la convenienza.

7. Cordialità. Chi non ha cuore suscettibile d' amore e di tenera amicizia, non può far opere che vadano al cuore altrui: nelle belle arti non si tocca che quanto si è toccato.

8. Docilità per ricevere buoni consigli, e premura per procurarseli. Chi domanda con sincerità, ottiene.

9. Istruzione sufficiente nelle lettere e nelle scienze, per intendere i buoni libri relativi alle arti, per enunciarsi con proprietà, e per iscrivere a dovere. E chi può scriver su le arti meglio degli artisti? Rari frattanto sono quei che sanno scrivere passabilmente. I più non sanno neppur parlare. Difetto ordinario di educazione. Vi si rimedi

col frapporre allo studio del disegno la lettura di buoni libri, da' quali l'artista può anche imparare, a conoscere gli uomini e le loro passioni, che per le sue occupazioni sedentarie non potrebbe egli studiare altrove. Ma non pretenda mai l' artista di volere spiccare in altre facoltà. Cade in ridicolo, e gli si nega anche la stima nella professione che esercita.

Si vada su le tracce della Grecia, dove non si ammettevano alle belle arti che persone libere, istruite, esenti da ogn'impressione servile e mercantile. Immaginatevi, giovinetti, che le vostre opere saranno consacrate agli eroi e alla patria.

Dunque ai capi d' opera di Roma capitale delle belle arti. I Raffaelli, i Caracci, i Rubens menarono una vita ostensibilmente laboriosa e comunicativa, viveano fra artisti e fra intelligenti, e corteggiati da una folla di scolari giravano per i monumenti di Roma e delle campagne per istudiare le bellezze dell' arte e della natura.

Si può mai presumere che una repubblica di artisti innalzi monumenti ai vizi e alla barbarie? Non si può esser buon artista senza assiduità al lavoro e allo studio. Chi è applicato è morigerato, è decente. Il vizio è nell' ozio. L' artista dunque abborrirà i viziosi ancorchè pomposi Midi.

Gli artisti non saranno mai pregevoli, se le arti non sono in pregio. Nella più alta stima erano le arti in Grecia: la religione vi dipendeva tutta dalle arti. Onoratissimi v' erano gli artisti, e chi ama l' onore non bada al danaro.

* ARZICA. Color giallo, poco usato anche a' tempi del *Cennini*, e per lo più dai miniatori. Il *Tambroni* dubita che questa fosse la gomma-gotta, ma come mai il *Cennini* avrebbe detto essere questo colore *archimiato?* come avrebbe raccomandato di *macinarlo* e non piuttosto di sciogliere in acqua chiara?

* A SBIECO. Dicesi di cosa posta obbliquamente, per traverso.

* A SCACCHI. Dicesi per lo più dei quadretti dipinti a vari colori l' uno a canto all' altro nelle armi o insegne; e quindi talvolta dei lavori fatti in egual modo nei pavimenti, ec.

* A SCARPA. Muraglia o altra cosa fatta a foggia tale, che nella parte più bassa occupi molto spazio, e nel procedere in alto vada sempre ristrignendosi.

* ASCIA. Strumento di

ferro tagliente, accetta, scure. Vedesi spesso sugli antichi monumenti, massime sepolcrali, a cagione di un' antica formola di dedicazione, che facevasi *sub ascia*, e che è stata dottamente illustrata dal *Mazochi*.

* A SECCO diconsi fatte le mura senza calcina. Quindi *murare a secco*.

* ASFALTO. Sorta di bitume, detto anche *bitume giudaico*, col quale, in istato liquido ed oleoso, si fa un color nero, detto in Toscana *nero di spalto* o d' *asfalto*. Produce questo un bellissimo nero pendente in giallognolo; ma col tempo imbrunisce troppo e guasta le pitture, laonde dee adoperarsi con grande precauzione. Dicesi anche *mummia*, perchè le mummie si condivano con quel bitume.

ASIATICA. (Architettura). I monumenti dell' *architettura asiatica* abbracciano tante grandi varietà per la moltitudine de' secoli e per la distanza de' luoghi, che è impossibile presentare sotto un solo punto di vista quel che l' arte di fabbricare ha prodotto nell' Asia, ch' è la regione la più vasta del mondo, e divisa in regni soggetti a varie vicende.

Qui non si parla dell'architettura dell' Asia Minore popolata di colonie greche, e per conseguenza dipendente dallo stile greco. Neppure de' monumenti di Palmira e di Balbeck nella Celo-Siria spettanti al gusto romano. Non si esaminano nemmeno le differenti opere de' popoli antichi e moderni dell' Asia: questi dettagli veggansi negli articoli *architettura persiana*, *indiana*, *cinese*, *giapponese*, ec.

Qui si vuol osservare in generale il gusto *asiatico* o *orientale* applicato all' architettura, e far vedere che l' invariabilità di gusto è stata sempre una caratteristica propria di questa porzione del globo.

Se l' Asia, come pretendono tutti, è la culla del genere umano; di là si trarranno le prime nozioni dell'architettura nata quasi coll' uomo. E se si vuol dar retta alla storia, colà l' arte di fabbricare spiegò le sue prime maraviglie, e si sviluppò nelle forme più vaste. Fu più grande nella sua nascita che in appresso; nella sua origine ebbe tutto il suo crescimento, e poi degenerò successivamente. Le descrizioni che gli storici fanno delle fabbriche dell' Asia, incivilita lungo tempo prima della Grecia, sorpassano il resto dell' universo per

le idee le più ardite, per l'esecuzioni le più strepitose, per la scienza, per il lusso, e per la magnificenza della decorazione.

Ma il tempo, quel nemico delle opere dell'uomo, ha divorato tutto. Le maraviglie di Babilonia ora non sono che ne' libri. Le mura famose di quella città del circuito di 60 miglia, fiancheggiate da 150 torri: 100 porte di bronzo conducenti a 50 strade grandi che traversavano la città, i suoi palazzi, i suoi ponti magnifici, le terrazze, gli orti pensili, tutto è sparito. Consimil sorte ha sofferto l'impero de' Medi, e quasi ogni altro di cui la storia vanta prodigi.

Una gran parte dell'Asia, come anche l'Egitto, ci presenta vasti sotterranei, dove l'architettura deve esser nata. Quelli sotterranei prodigiosi non sono certo carriere fortuite, sono tagliati regolarmente, abbelliti di tutte le ricchezze dell'arte, e offrono lo stile e il gusto dominante degli edifici del paese. Tali sono i sotterranei di Milassa, d'Arabisar, della montagna Tagli Rustan, de' contorni di Jaffa, del Naxi Rustan, degli scogli di Chelminar. Negli uni si sono fatte nicchie e colonne; gli altri sono ornati di pitture simboliche. Molte altre contrade dell'Asia son ripiene di simili opere. L'isola di Ceilan ha uno de' suoi antri tagliati nella montagna detta Pico Adamo. L'Indostan, il Tangut, il Tibet ne hanno de' consimili.

La maggior parte di queste contrade sono bruciate dal sole, onde gli uomini hanno cercato un riparo sotterra. Questo uso incominciato quivi dall'origine della società, non si è mai perduto, perchè è conforme ai bisogni del clima e al genio degli abitanti. I più antichi sotterranei dell'Asia mostrano un gusto per il maraviglioso e per la profusione degli ornamenti; questo è il carattere delle arti di quella regione. Non v'è forse paese nel mondo, dove le arti sieno fra loro in un rapporto più costante come colà.

Ciascun popolo imprime a tutte le arti il suo talento, i suoi costumi, il suo carattere. Ab immemorabile le nazioni dell'Asia sono sedentarie, fisse e attaccate al loro suolo felice. Non hanno mai conosciuta quell'ambizione inquieta che moltiplica i bisogni col lusso, confonde i popoli gli uni cogli altri, li snatura, e toglie a ciascuno il suo carattere proprio. I popoli asiatici sono costantemente attaccati ai loro usi, sempre invariabili ne' loro governi, e ne' costumi.

Le loro arti sono rimaste come erano anticamente: se non han fatto progresso, non hanno neppure degenerato. Pare che il clima ne sia la più forte causa.

Il genio particolare de' popoli orientali si manifesta in tutte le loro produzioni. Le loro espressioni sono tutte figurate e ardenti come il clima che abitano. I loro pensieri vanno al di là del possibile. Ne' paesi caldi l'uomo è privo di quella temperanza di giudizio, che misura l'imitazione col modello.

Ne' paesi caldi si dorme meno che ne' freddi. Questa privazione di sonno produce negli orientali esaltazione, entusiasmo, estasi di poesie, linguaggio iperbolico, espressioni gigantesche, immagini pompose e incoerenti, mostri, chimere in tutte le loro arti. L'immaginativa è la loro facoltà predominante. Par che sieno in un sogno perpetuo, e come sopiti si compiaciono mollemente de' loro sogni; non distinguono mai gli oggetti.

Da ciò risulta quella infingardaggine e quell' amore per il riposo che fa la delizia de' climi ardenti. Quell' inerzia è un piacere per il corpo, e un bisogno per la mente. Non riflessioni dunque, non esami, non calcoli, non inquietudine per l'avvenire.

Qual sorte dunque può in que' paesi aver l'architettura, ch' è l'arte che più d'ogni altra richiede giudizio sano, immaginazione sobria, ed esclude imperiosamente tutto quel che non può essere giustificato dalla ragione e dalla necessità? Non sarà che trastullo della fantasia, e schiava della pratica.

Nell' Indie l'architettura non ha alcuna regola. Le torri su le porte de' loro tempii hanno i piani ora bassissimi, ora altissimi. Le colonne delle pagode non hanno proporzioni fisse; alcune terminano in cono; altre sono a coni rovesci. Il capriccio e la puerilità spicca specialmente nelle catene mobili della pagoda di Chalembrom, lavorate con una pazienza estrema senza alcun utile.

L'architettura asiatica non ha mai conosciuto l'accordo della solidità reale colla solidità apparente. Li posa in falso gli aggetti, gli slanci, benchè sieno solidi in effetto, minacciano di cadere ad ogni stante. Questo vizioso gusto distingue l'architettura asiatica dall' egizia. In Egitto tutto è sacrificato alla solidità, fin la decorazione. In Asia i dettagli e gli ornamenti

assorbiscono tutto: l' accessorio vi si è fatto principale; la licenza produce nell' architettura quel che l' anarchia nel governo. In Egitto il dispotismo della ragione soggiogò la decorazione. Era riservato alla Grecia evitar questi due eccessi, e con buone leggi stabilire un equilibrio tra la licenza e la schiavitù.

Nell' Asia e nell' Egitto l' architettura non è stata mai *arte*, ma un mestiere. Gli antichi edifici d' Asia erano come quelli di Egitto costruiti di massi enormi. Molte pagode son formate di pietre lunghe 40 piedi e grosse a proporzione, senza altro legame che il loro peso. Ma questo gusto di costruzione colossale è in tutti i popoli i più vicini allo stato di natura. L' infanzia di tutte le società ha prodotto da per tutto questi prodigi di forza. La cagione non è la solidità, ma l' amore per il maraviglioso. Quindi que' tempii d' una sola pietra incavata. Questa inclinazione ha sempre spinto gli Asiatici a far masse gigantesche più sorprendenti per l' ardire che gradevoli per le proporzioni. Tutta l' Asia è piena di monumenti a molti piani; il loro pregio è l' altezza e la leggerezza. Le città stesse vi sono disposte nella medesima guisa, e conformi ai ricinti di Ecbatana. Sono tanti circoli che si vanno sorpassando l' un l' altro fin al centrale, e si sorpassano per l' altezza dei merli. I merli del primo ricinto sono bianchi, del secondo neri, del terzo porpora, del quarto turchini, del quinto rossi, e gli altri inargentati e dorati. I colori delle case sono una ripetizione de' recinti.

Ad imitazione della famosa torre di Belo sono anche adesso le torri dell' Asia. Sono torri sopra torri che si vanno ristringendo a misura che vanno in su. La più strepitosa è quella di Nang-Kin nella Cina, detta la *Torre di porcellana*.

Ma la manía degli ornati minuti, ridotti quasi a ricamo con puerilità di colori, straccarica le opere dell' Asia. Tutto il contrario è in Egitto. Questa gran disparità di gusto è una gran prova di non essere stato fra quelle nazioni verun legame. Pure alcuni eruditi hanno sognato, che il cantoncello d' Egitto abbia popolata l' Asia la più vasta regione della terra, e si sono immaginata l' Asia una colonia egizia. Niente di più opposto fra queste due nazioni specialmente in architettura. E se in qualche

punto s' incontrano, è in quello che la natura suggerisce a tutti gli uomini.

Le piramidi dell' India non hanno con quelle di Egitto altro di comune che la massa. Le indiane sono tutte coperte di bande di metallo dorato, e cariche di bassi rilievi con ogni sorta di figure, sotto le quali sparisce la massa. Le egizie sono come montagne orgogliose risplendenti per la loro grandiosità e per il loro marmo, e disdegnano ogni altro ornato; paiono opere della natura d' una costruzione eterna.

* ASISO. Sorta di gesso da miniare. In un luogo il *Cennini* nomina *il colore di un gesso, il quale si chiama* asiso; in altro accenna *una maniera* d' asiso *per mettere d' oro in carta*. Rimane dunque ancora dubbio, a mio avviso, se questo fosse un gesso, un colore, o un metodo, o come dagli artefici direbbesi, una *preparazione per mettere d' oro*.

ASINELLI fratelli architetti di Bologna del secolo XII. Eressero nella loro patria quell' alta torre che porta il loro nome.

*ASINELLO. Trave posta in cima al comignolo del tetto.

ASPETTO. Un edificio è in bello *aspetto*, se gode una bella vista. Non basta. Deve anche offrire un bello *aspetto* ai riguardanti in un comodo punto di veduta. In questo caso l' insieme dell' edificio e i suoi dettagli debbono proporzionarsi alle circostanze del luogo.

L' *aspetto* ne' giardini è il colpo d' occhio, che offrono o le disposizioni dell' arte, o i punti di vista naturali, che l' artista ha saputo mettere a profitto per comporre un bel quadro.

I differenti aspetti non possono trovarsi che ne' giardini di qualche estensione, e di un terreno irregolare che dia varietà di scene. Un terreno piano non può dare *aspetti* felici: la sua uniformità non può interrompersi che con fiori, con cespugli, con alberi, con acque, e con armenti. Ma in un paese di colline la natura dà tutte le varietà; ad ogni passo una scena nuova. L' arte deve accomodare il giardino agli *aspetti* esterni de' contorni, evitare i troppo limitati, disporne per tutte le stagioni e per tutte le ore del giorno, mettervi de' contrasti, e cagionar delle sorprese.

* ASPRO. Nel linguaggio delle arti vale quanto *austero* o *rigido*, e talvolta quanto *rozzo* o *zotico*.

*ASSE. Linea immaginaria

per gli architetti, che passa per i centri delle basi opposte, delle colonne, dei capitelli e d' altre cose cilindriche, come nelle figure piramidali è quella linea che congiugne la cima colla base. — Legno segato per lo lungo dell' albero, di grossezza di tre dita al più, che di maggiore grossezza si chiama *pancone*.

ASSISI città d'Italia nell' Umbria ha un tempio di Minerva, di cui restano in piedi sei colonne corintie scanalate con un frontespizio. Si crede del tempo di Augusto. Quelle colonne sono del diametro di 3-5 $\frac{1}{2}$: gl' intercolonni sono di 6-5. Questo monumento è pregievole per la giustezza delle proporzioni, per l' elegante semplicità degli ornati. Invece di modiglioni e di dentelli ne' lati del frontespizio sono bastoni ornati di fogliami. Ma ciascuna colonna ha il suo piedestallo distinto: cosa contraria al buon gusto degli antichi, i quali usavano un basamento continuato. Peggio ancora sono i dentelli nella cimasa di essi piedestalli: se i dentelli rappresentano le punte de' travicelli del tetto, colà non possono essere che ornati capricciosi. L'interno par che dovea formare un parallelogrammo senza ordini. Nelle vicinanze d' Assisi si veggono altri vestigi antichi d' acquedotti e di bagni con parecchie colonne.

*ASSITO. Tramezzo d' asse commesse insieme, che si fa in cambio di muro.

* ASTA. Bastone o scettro lungo, che vedesi spesso negli antichi monumenti in mano alle divinità, ai principi, e massime agli imperadori divinizzati. Credesi da alcuno simbolo del potere e della maestà. L' *asta pura* non aveva alcun ferro, o ornamento alla estremità; l' asta chinata era simbolo della tranquillità.

ASTRAGALO è l'osso del tallone che ha un' eminenza convessa. I Greci applicarono questo termine ad un piccolo membro d' architettura che circonda ordinariamente la cima della colonna. È una bacchetta che unisce la colonna al capitello.

Questa bacchetta è talvolta tagliata in palline a guisa di *paternostri*, o di olive. Nel dorico antico non si osserva *astragalo*. N' è anche senza il corintio della Lanterna di Demostene: in sua vece è un *cavetto*. L' *astragalo* par un membro necessario affinchè nel posare il capitello non si rompa il cavetto della colonna.

ATENE. Quali idee questo bel nome non deve svegliare in chiunque abbia

una leggiera tintura di scienza e di arti? L'architetto dovrebbe andar colà a fare i suoi studi per assuefare i suoi occhi e la sua immaginazione alle opere di quegli ingegni che vissero nella purità del più bel clima della terra, e videro chiare quelle cose che noi a forza di studio stentiamo a scorgere offuscate. A quelle ruine eloquenti egli presenterebbe il suo disegno, e palpitando ne sentirebbe il loro giudizio. Si figurerebbe di vivere ne' bei giorni di Pericle e d'Alessandro, e domanderebbe a' celebri artisti di quel tempo il loro parere su le di lui opere.

Le ruine esistenti in Atene non sono che da Pericle in giù: nella guerra de' Persiani tutta Atene fu rovesciata.

Pericle impiegò i celebri architetti Ictino e Callicrate nel Tempio di Minerva *Parthenon* o sia la Vergine, su la cima della rocca che per la sua altezza domina tutto il piano d'Atene. La grandezza dell'edificio e la bianchezza del marmo imprimono da lungi ammirazione, e più ammirazione e diletto recano da vicino le proporzioni eleganti e i bassi rilievi. La forma è parallelogrammia lunga 221 piedi, e larga 94 senza contare i gradini che la circondano. L'ordine è dorico. La cella è contornata di portici di colonne isolate. Le facciate sono di 8 colonne, e tutto il corintio è di 46. Le gran colonne sono del diametro di 5-8, e alte 32. Non hanno base. Il cornicione è alto quasi il $\frac{1}{3}$ della colonna, e i suoi profili sono d'un carattere maschio corrispondente all'ordine. L'interno era preceduto da un vestibolo, e tutto decorato di simili colonne isolate. Il fregio della cella era ornato di bassi rilievi rappresentanti le azioni gloriose degli Ateniesi. Anche il fregio del portico avea nelle metope alti rilievi esprimenti i combattimenti degli Ateniesi contro i Centauri. Le figure entro i frontespizi eran ancora più rilevate e di grandezza naturale, e rappresentavano la nascita di Minerva; ma queste opere furono fatte in tempo di Adriano, e v'era la di lui statua e di Sabina sua moglie. Questo grandioso monumento ridotto a chiesa e poi in moschea, s'era conservato intero fin al 1677, allorchè nell'assedio di Francesco Morosini una bomba andò a cadere nel magazzino di polvere che i Turchi vi aveano fatto dentro, e andò in ruina.

Su la stessa rocca d'Atene v'era un tempio di Minerva *Poliade*, o sia la Protettrice. La decorazione era di

colonne ioniche. Il loro capitello è il più bello dell' antichità. L' architrave e il fregio sono alti, la cornice è bassa; ma perchè è composta di pochi membri fa un grande effetto. Il gocciolatoio è grande, ed è fra due membri lavorati, quello di sopra ad ovoli, e il bastone di sotto a fogliami. Non vi sono dentelli, e le facce dell' architrave sono uguali.

Dal suddetto tempio si passava alla rocca d' Atene per que' famosi portici detti *Propilei*, tutti di gran massi di marmo bianco e ornati di sculture: monumento dorico insigne architettato da Mnesicle. Vi si ascendeva per parecchi gradini con de' ripiani per l'inuguaglianza del terreno. La facciata verso la cittadella era di 6 colonne, l' intercolonnio di mezzo, che indicava porta, era più largo degli altri; cosa insolita nell'architettura greca, che faceva sempre tutti gli intercolonni uguali: questo era di tre triglifi, e gli altri di uno. Questo portico era accompagnato di vestiboli, ma di un dorico più piccolo. Si entrava indi in una specie di sala di più colonne ioniche senza base, con un soffitto di gran travi di marmo lunghi 16 piedi. Avanti la faccia erano due altri piedestalli coronati di statue. Questo gran monumento ridotto da' Turchi a magazzino di polvere fu nel 1656 fulminato, e ridotto in ruine.

Gli avanzi del teatro di Atene mostrano l' origine de' teatri. La maggior parte della gradinata non è sostenuta da volte, ma è intagliata nella rocca della cittadella. Questo teatro è largo 24 piedi; la sua lunghezza per la scena e per l' orchestra è 104; il resto è per i gradini. I muri sono grossi 8-3. È tutto di marmo bianco. Su l' alto della gradinata si veggono ancora due nicchie tagliate nella rocca; forse nella prima era il treppiede, su cui si vedea rappresentato Apollo e Diana che scoccavano frecce ai figli di Niobe. Gli Ateniesi servivansi del teatro anche per le assemblee di affari pubblici.

Il tempio di Teseo è il meglio conservato in Atene. La sua forma è un parallelogrammo lungo il doppio della sua larghezza. La decorazione è di colonne doriche isolate, 6 di facciata, e 13 di contorno. Rassomiglia, a quello di Minerva, il quale pare copiato su questo di Teseo eretto alcuni anni prima. La cella ha nell'esterno ai 4 angoli quattro pilastri, che non corrispondono a niuna colonna, e così il portico resta uguale. Le colonne non hanno che 6

diametri di altezza, come sono quelle del bel tempo di Grecia. Il cornicione è alto il terzo della colonna. Il frontespizio è più basso di quel che prescrive Vitruvio, perchè il clima più dolce di Grecia non richiedeva tetti sì acuminati come il clima più rigido di Roma. Il soffitto è di gran travi di marmo corrispondenti ai triglifi, ad imitazione delle primitive costruzioni di legname. Il fregio della cella era ornato di bassirilievi rappresentanti i combattimenti de' Centauri co' Lapiti, e degli Ateniesi contro le Ammazzoni. Anche le metope del portico erano ornate di sculture delle azioni di Teseo.

Fra questo tempio e il Pireo sono le ruine dell'Odeo fabbricate da Pericle stesso. V. *Odeo*.

Entro la città d' Atene è il piccolo monumento chiamato la *Lanterna* di Demostene, e fu eretto in onore di Lisicrate, il quale avea date delle feste pubbliche. È un edificio circolare di marmo, decorato di 6 colonne d' un solo pezzo alte 10 diametri. Il cornicione è ricco, e il fregio è ornato di sculture.

Uno de' più curiosi edifici d' Atene è la *torre de' venti*, che serviva anche d'orologio alla città. L' architetto ne fu Andronico. È una torre ottagona di marmo. Sopra ciascuna facciata è scolpita la figura del vento opposto. In cima era una piramide di marmo coronata d' un Tritone di bronzo, che girava a vento, e con una verga alla destra indicava il vento che tirava. Gli otto venti principali erano soddivisi in 24 indicati da altrettante pietre su la cornice. Ciascuno degli otto venti principali era scolpito co' suoi particolari emblemi. 1 Nord-ovest è rappresentato da una figura che rovescia un vaso. 2. Zefiro da un giovane nudo con fiori nel mantello. 3. Borea da un vecchio, che alla destra ha una coppa, e coll' altra mano tiene un angolo del suo mantello. 4. Nord-est da un vecchio, che dallo scudo versa in terra gragnuola. 5. Est tiene nel suo manto le produzioni più preziose della natura. 6. Euro, o sud-est è inviluppato nel suo mantello. 7. Noto, che viene dal meriggio, ha un vaso. 8. Libio, o sud-ovest divide l' acqua con una prua. Tutti questi venti hanno ale. Questo monumento per i suoi profili, e per la mediocrità della scultura par fatto dopo Pericle, quando l' architettura cominciava a degenerare.

Gli altri monumenti esistenti in Atene sono del

tempo degli imperatori romani. Il dorico del portico del Pritaneo è del tempo di Augusto. Che differenza tra questo dorico e quelli di Minerva e di Teseo? A misura che il gusto diminuì, il dorico crebbe in sveltezza.

Il monumento di Filopapo sul monte Museo ha pilastri di cattivo profilo.

Le ruine del tempio di Giunone Lucina, e del Pecile, e di Giove Olimpio paiono del tempo di Adriano.

ATENEO e CLEODAMO architetti di Bisanzio nel terzo secolo dell'E. V. Furono impiegati più nell' architettura militare che nella civile. E chi sa come saranno riusciti in quel tempo che l' impero romano era invaso da' barbari. Ad Ateneo si attribuisce il libro delle macchine che fu stampato al Louvre su d' un manoscritto della biblioteca del re.

* ATENEO. In occidente si diede questo nome sotto i romani imperatori ad alcuni edifizi destinati agli esercizi degli scienziati, dei quali si era pigliata l' idea nella Grecia e specialmente in Atene. Società letterarie sotto il nome di Atenei esistono in varie città d' Italia e di Francia, ed anche a Lione; ma il *Millin* si è ingannato, credendo che dato fosse quel nome allo stabilimento, in cui *Caligola* distribuì premii di eloquenza.

* ATLANTI. Statue d' uomini che servivano di cariatidi, o anche di colonne per sostenere l' intavolato.

* A TRIBUNA diconsi fatte le coperture degli edifizi, che si formano in figura di sesto acuto.

ATRIO è quasi lo stesso che vestibolo fra la porta e il cortile. È una specie di portico coperto, composto secondo Vitruvio di due fila di colonne, che vi formano due ale, cioè tre anditi: quello di mezzo molto più largo de' laterali. Qualche tempio ha anche il suo *atrio*.

*ATTACCATURA. *Il Baldinucci*, il quale fa consistere in questa parola tutta la perfezione del disegno, dopo avere indicata la dolcezza e la morbidezza colla quale la natura nelle sue opere ha disposto i passaggi dall'uno all'altro delle membra e de' muscoli nell' unirsi tra loro, dice che *attaccature* si chiamano dagli artefici que' passaggi che si fanno da muscolo a muscolo, i quali ad imitazione della natura non si trovano in superficie nè perfettamente retti, nè angolari o quadrati, nè tondi, nè di qualsisia altra figura regolare,

ma partecipano bensì di molte figure. Questi passaggi o intervalli, queste legature o attaccature servono alla imitazione della natura in ogni moto di muscoli e massimamente negli scorci.

*ATTEGGIAMENTO. Positura di un corpo animato. Questa è stabile o passeggiera, meditata o accidentale. In un quadro essa dee appartenere al carattere della passione, o dell' affetto, dal quale la figura è animata. La notomia insegna ad evitare gli atteggiamenti forzati, troppo contrastati o esagerati.

* ATTICCIATO *V.* TOZZO.

ATTICO è un piccolo ordine d' architettura per coronare un edificio. Ne' trionfali serve per iscrizioni e per trofei, o per altri ornati. Su palazzi, e su chiese per occultarne il tetto. Per separare gli ordini, che si mettono l' uno su l' altro, come una specie di zoccolo. È un accessorio subordinato sempre al carattere dell' edificio. Considerato poi come un piano di abitazione soprapposto sul cornicione, è un assurdo. Se il cornicione è il finale dell' edificio, come può starvi sopra un altro edificio? Se la comodità, e il bisogno lo richieggono, si faccia più in dentro che si può, e ben semplice, affinchè sia poco visibile, nè faccia parte colla massa generale.

ATTICURGO è opera ateniese. Tale è la base *attica* del dorico. Si dà tal nome anche alle porte e alle finestre più strette in su che in giù, come nella Sibilla di Tivoli.

ATTITUDINE è la posizione d' un corpo vivente, stabile o passeggiera, meditata o accidentale.

L' arte esige una scelta ben meditata di *attitudini*, nelle quali sia espresso compitamente il grado delle passioni e degli affetti.

Non basta che la collera d' Achille scoppi soltanto negli occhi; quello sguardo terribile non ispaventerà che i fanciulli. L' espressione si ha a diffondere per tutti i tratti e membri della figura.

Ma donde prendere le *attitudini?* Da' poeti, da' pantomimi? Si caderebbe facilmente in affettazioni. Si prendano di prima mano: dalla natura. La natura offre sempre *attitudini* vere; i poeti, gli attori, i danzatori, i modelli stessi i più docili non danno che *attitudini* false e sforzate. Si scelgano sempre le più semplici.

L' arte comincia con *attitudini* semplici, ma secche, povere, meschine. Si avanza col dar loro moto e vigore.

Passa poi ad esagerarle coll' inverisimiglianza e coll'eccesso. Ritorna in se stessa, se i costumi e le opinioni non vi si oppongono. Ridomanda la semplicità, ma scelta e diretta dal gusto, cioè dal sentimento fino delle convenienze, e abbellita dalla naturalezza e dalla grazia.

L' anatomia è un buon preservativo contro l' abuso delle *attitudini*, alle quali si dà un contrasto che la natura non dà. Si ammirano fin all' estasi certi prodigi d' espressioni che fanno ridere l' anatomico, il quale vi vede slogati ossi e muscoli per effetto di esagerazione.

Anche la prospettiva è un correttivo di tali errori, allorchè fa vedere gli scorti delle gambe eccessivi e impossibili, specialmente riguardo ai piani indicati.

ATTRIBUTI: simboli per caratterizzare le virtù e le arti. Gli antichi ne furono fecondi quanto noi ne siamo sterili. L'architetto deve impiegarli ne' fregi e altrove per caratterizzar gli edifici, specialmente negli edifici pubblici, ne' teatri, negli arsenali, nelle fontane ec.

AVILER. (*Agostino Carlo* d') architetto parigino n. 1653 m. 1700. Nell' andare a Roma in compagnia dell' architetto Degodest, e dell' antiquario Vaillant fu predato da' corsari e condotto in Tunisi, dove architettò una moschea, ch' è la miglior fabbrica di quel paese. Dopo 16 mesi di schiavitù andò a Roma, e per 5 anni vi studiò i più rimarchevoli monumenti. Ritornato in Francia si fece onore per la porta in forma d' arco trionfale eretta a Montpellier, e per altri edifici a Carcassone, a Beziers, a Nimes, e specialmente per il palazzo arcivescovile di Tolosa. La sua celebrità risulta dalla sua teoria. Egli tradusse e commentò il sesto libro dello Scamozzi, e del Vignola. Fece un corso compito d' architettura. Fu il primo a fare un dizionario di quest' arte, ch' è stato poi accresciuto dal le Blond e da altri.

***AUGNARE**. Tagliare obliquamente. Vocabolo del *Cellini*.

* **AVORIO**. Dente prominente della mascella superiore dell' elefante, atto a molti lavori, ed anche alla formazione di figure di rilievo e lavori di tarsia. Gli antichi ne fecero grandissimo uso; essi ne formarono statue, troni, sedili, letti, scettri, vasi, tavolette dittiche, ec. L'avorio entrava nella celebre statua di *Giove* Olimpio, lavorata da *Fidia*. Si continuò lungo

tempo sotto gl' imperatori ad adoperare l' avorio nell' ornamento delle masserizie più preziose; si continuò pure a farne lavori pregievoli nell' impero greco, e se ne fecero in Italia anche nei tempi della barbarie; questi però, e certe cassette dittiche principalmente, mostrano la rozza maniera di que' tempi. Mirabili opere in avorio si eseguirono dopo il rinascimento dell' arte, specialmente nel sec. XVI. Alcuna volta si sostituì all' avorio il dente d' ippopotamo, più bianco e più duro, o il corno del *narwal*, o unicorno marino. Di questo erano fatti grandiosi lavori alla certosa di Pavia. Molti avori antichi trovansi ne' musei e nelle collezioni degli antiquari. Alcuni bellissimi ne ha pubblicato il *Buonarroti* nelle sue *Osservazioni sui Medaglioni*.

AUSTERO relativamente all' arte esclude quasi ogni ornamento, non vuole che fermezza di disegno corretto, e semplicità di composizione, nè soffre accessorii che distraggano dal soggetto. Ogni soggetto grave e semplice che interessa l'attenzione, merita d'esser trattato con austerità.

Un' altra specie di *austero* riguarda il carattere degli artisti. Il temperamento influisce su l' idee, su i discorsi, su la fisonomia, e su tutte le nostre azioni. Noi trasportiamo, senza accorgercene, la nostra indole su i soggetti che ci circondano, e li coloriamo co' nostri colori abituali. Chi è d'umor allegro trova qualche piacevolezza anche negli avvenimenti più seri. E chi è malinconico ricava dalle cose più ilari qualche cosa di serio e di *austero*.

Gli artisti dunque operino secondo il loro temperamento, ma lo temperino coll' arte.

L' *austerità* non è severità. L' *austerità* risulta da' costumi degli individui o d' un paese, ed esclude la bellezza. All' incontro la severità nasce da' principii dell' arte, e n' è la salvaguardia. Si passa facilmente dalla *austerità* al lusso, e alla licenza del gusto. Laddove la severità, che proviene dalla cognizione esatta delle regole, è il miglior riparo contro le innovazioni del lusso, e contro gli eccessi d' una falsa ricchezza. Il primo stile de' Romani in architettura fu *austero* come il loro costume. Il costume andò all' altro estremo, alla mollezza, e molle divenne il loro stile. Il primo stile de' Greci non fu

che severo; e il rilasciamento, ch' è l' opposto della severità, non vi produsse mai contrasti grandi. Ma i Romani dal toscano *austero* andarono in poco tempo al composito lussurioso e dissoluto.

AUTORITA'. In ogni tempo le arti hanno portato il giogo dell' *autorità*. Forse tra loro il suo impero si stabilisce più facilmente e si distrugge più difficilmente. Le scienze provano anche il suo potere, ma presto o tardi vi s' indebolisce, ed è rovesciato dalla tarda verità. All' incontro nelle arti il tempo lo fortifica, e se qualche volta par estenuarsi, è perchè cambia forma. Il dispotismo dell' *autorità* cresce nelle arti a misura che diminuisce nelle scienze.

Le cause di questa differenza sono, che le scienze tendono a conoscere i principii e le cause della natura. Le arti riguardano gli effetti della natura; e gli effetti sono più facili a sentirsi, che a indovinarsi le cause. Quindi i primi passi delle scienze non sono che congetture, mentre i primi saggi delle arti sono verso il vero: onde le arti hanno fatto gran progresso, quando le scienze non hanno ancora scoperta la strada che debbono seguire. Le scienze rassomigliano alle miniere molto nascoste, dove molti scavi sterili conducono lentamente a' tesori. Le arti sono un campo di prime raccolte abbondanti, ma si esaurisce colla stessa cultura, e diviene presto infruttuoso.

Da questa differenza risulta la differenza dell' *autorità* che vi si stabilisce. Le scienze cominciano dall' errore; le nuove scoperte dissipano sempre più i pregiudizi dell' *autorità*, e la fanno sparire. Le arti cominciano dalla verità; ma questo lume prezioso a poco a poco si estingue perchè il bello della natura è offuscato dall' artifizio, e l' *autorità* vi predomina con tutto il vigore.

L'architettura specialmente, che non ha bello visibile nella natura, è più esposta alla mobilità della moda, a tutte le varietà della opinione, e soggiace più al dispotismo dell' *autorità*.

L' *autorità* è un veleno in qualunque cosa mai l'uomo debba imparare. Se egli ha da imparar fatti della natura o dell' industria umana, tali fatti debbono essere sì costanti, che ciascuno possa verificarli: e questi non hanno bisogno di *autorità*. Nelle cose di gusto non ha luogo che la

ragione, la quale ci adduce le cause perchè tali cose sono belle e piacciono. I più bei monumenti di Grecia e di Roma non fanno *autorità*, se non perchè la ragione vi scuopre che sono ben dedotti dall' essenza dell' architettura, e allora li stima belli. Ma fra tante bellezze vi sa scorgere ancora qualche difetto. Laddove l' *autorità* fa lodare o biasimare tutto, e accieca e istupidisce.

AUTUN città antica di Francia; la conquistò Augusto, ne fece una colonia, e le diede il suo nome, *Augustodunum*. Vi si conservano ancora due porte antiche, composte entrambe di due arcate grandi e di due più piccole, con sopra galleria di otto archi ornati di pilastri corinti d' un gusto magro e non puro. La costruzione è solida, e le pietre non sono congiunte con malta. Vi si vedono ancora i resti d' un anfiteatro, e d' un tempio di Diana, come anche altre ruine.

AVVALLARSI. Un edificio si *avvalla*, si piega per il proprio peso, se è mal costruito, se è su d' un cattivo fondo, se le malte sono troppo forti. Quindi avvengono le fratture degli archi, e delle volte, gli screpoli de' muri, e le irregolarità nel livello de' solari. Convien dunque lasciare negli edifici grandi che i fondamenti si assodino, e le malte prendano corpo, prima di elevarsi fuor di terra. I pavimenti fatti di travature troppo deboli relativamente alla loro lunghezza, o non bene stagionati, si piegano in mezzo. Si *avvallano* molto i terrapieni degli argini, delle strade, delle fortificazioni, se sono fatti di terra riportata.

AZIONE. Ecco Salomone in trono col *braccio disteso* per ordinare che il bambino sia spaccato in due parti. Questo solo suo gesto gli dà molta *azione*.

Una donna corre a gettarsi fra due combattenti. Questa figura ha molto *moto*, ma non *azione*.

Vi sono passioni che non producono nè *azione* nè *moto*, ma hanno un' *espressione* ben caratterizzata: tali sono l' abbattimento, la tristezza, la voluttà.

L' *azione* e il *moto* richieggono cognizione di anatomia, d' equilibrio, e di ponderazione, affinchè sia giusta l' apparenza de' muscoli, de' membri, delle ossa, e corrisponda ai pesi delle differenti parti del corpo. L' *espressione* se è unita all' azione e al moto, ha bisogno dell'anatomia del cuore e della mente.

iun uomo, purchè non
nno stupido, è mai sen-
zione, senza passione.
passione concentrata ri-
de più finezza: di que-
genere sono quasi tutte
assioni nobili; onde le
azioni e i loro moti
ono aver la bellezza che
mmira nelle opere an-
. Le impressioni bru-
non ancora modificate
riflessione, sono mate-
. Ma quelle che pro-
ono dall' interno, e si
ciano fuori, sono deli-

AZZURRO. Colore più
o del cilestro, che an-
si dice *turchino*; in-
ensabile per i pitto-
L' azzurro d' oltrema-
che si cava dal lapis-
i, non è soggetto ad
azione. Meno costoso è
zurro di Prussia o di
no, ma richiede gran-
recauzioni nella scelta
l modo di adoperarlo,
hè è soggetto a vari
iamenti, e si digrada
lta in una tinta verde
riccia. È bensì vero
pplicato, massime sul-
lce, segue da vicino le
azioni degli altri colo-
primi pittori dopo il
gimento dell' arte fece-
andissimo uso dell' ol-
are. Si adoperano con
ggio anche le ceneri
d' azzurro, che sono un oltremare d' inferiore qualità, e le ceneri di biadetto, ottime per dipignere a tempera. L' azzurro di smalto si fa con vetro di cobalto, e serve per dipignere a fuoco, o in ismalto, a olio ed a tempera.

* AZZURO DELLA MAGNA, o di Germania. Il *Cennini* credea che circondasse le miniere dell' argento. Il *Tambroni* lo giudica un ossido di cobalto vetroso. Forse era una calce di rame naturale, detta da alcuni *blò di montagna*.

*AZZURRO OLTRAMARINO. Fassi col *lapis lazzari*, dice il *Cennini*, ed il *Tambroni* la crede migliore lezione di quella di *lapis lazuli*. Il *Cennini* insegna a lungo il metodo di fabbricare quell'azzurro, che molto non si scosta da quello che al presente si adopera, eccettuata la torrefazione della pietra che si è introdotta per facilitarne il polverizzamento. S' inganna però il *Marucci* e con esso il *Tambroni*, i quali dubitano che l' azione del fuoco rechi alterazione alle parti coloranti. Le più recenti osservazioni del *Klaproth*, del *Thénard* e d' altri chimici provano il contrario.

BABILONIA fu la città più sontuosa che mai siasi immaginata. Una donna romanzesca chiamata la regina Semiramide nel paese de' Caldei, i quali vantavano appena un mezzo milione d'anni d'antichità, si costruì Babilonia d'un quadrato, di cui ogni lato non fu che di 15 miglia, e con sole 25 porte di bronzo. Da una porta all'altra opposta una strada dritta; onde 50 stradoni larghi 150 piedi tagliandosi ad angoli retti dividevano la città in 676 quartieri. Ciascun quartiere avea case a 3 e a 4 piani, ornate superbamente, e nel mezzo parterri, giardini, delizie d'ogni genere. Le mura, tutte di pietre immense quadre e cementate di bitume, alte 350 piedi, larghe 87, e guarnite di 250 torri. L'Eufrate traversava la città, nel cui centro eravi un ponte lungo più di mezzo miglio, tutto di pietre concatenate di ferro; ed alle teste del ponte eranvi due palazzi reali. Figurateveli. Uno girava più di 7 miglia. Gli orti pensili sopra voltoni di voltoni s'alzavano... ih... chi sa quanto! Più d'un quarto di miglio andava in su il tempio di Giove Belo, e altrettanto largo, formato di 8 torri quadrate, torri sopra torri, ripieno di statue colossali d'oro massiccio ingemmate di pietre preziosissime. Questo tempio non era che il resto di quella torre di Babele alta 4 miglia, o 5 mila miglia, ch'è lo stesso. Oltre questa bagattella di Babilonia, Semiramide ne fece delle altre. Ne' tempi antichi, quanto più antichi, più maraviglie si operavano. Un epitaffio di Sardanapalo diceva: *Io ho fabbricato Tarso e Anchiale in un giorno, e ora son morto*. Peccato che gli antichi sieno morti!

* BACCADEO. Sorta d'indaco. Lo stesso che *Maccabeo*. V. questa voce.

* BACCANALE. Feste e giuochi in onore di *Bacco*. Se ne veggono rappresentazioni maravigliose ne' fregi, ne' bassirilievi, nelle pietre incise dagli antichi.

* BACCELLETTI. Membri degli ornamenti d'architettura, fatti in forma dei baccelli delle fave o altri simili.

* BACCHETTA. *V.* BASTONE. I Francesi danno

il nome di bacchetta a quella modanatura.

* BAGNI. Edifici costruiti presso i fiumi o le sorgenti di acque termali o in altro luogo qualunque, tanto per la nettezza del corpo, quanto per la cura della salute. Ne ebbero gli antichi dei magnifici, e *Vitruvio* alcuni ne ha descritti. *Baccio* ha trattato in particolare delle terme. In generale gli edifici de' bagni debbono riunire tutto quello che riesce più comodo al loro uso, e debbono essere ornati con piacevole eleganza. I moderni rare volte hanno emulato la magnificenza delle terme antiche: presso le sorgenti termali non si è posto cura d'ordinario se non a moltiplicare le osterie o gli alberghi.

* BALAUSTRI. Ornamenti di parapetti, di ballatoi e di terrazzi. Sono questi colonnette, o pietre lavorate in varie forme; con un vano proporzionato tra l'una e l'altra; e i loro ordini sono fortificati con alcuni pilastrini, posti dopo un conveniente spazio o al termine degli ordini medesimi. Il complesso dicesi balaustrata, ed ha il suo basamento e la sua cimasa, con che vengono ad essere legati tanto i balaustri o le colonnette, quanto i pilastrini.

BALCONE. Se è sostenuto da colonne nel mezzo della facciata, fa una buona decorazione. Se non è sostenuto che da mensole, sarà comodo, ma non bello. Più comodo e brutto, se sarà chiuso da ogni parte da formar come un camerino in aria.

Sono comodi anche quei *balconi*, che senza sporger punto fuori della facciata, hanno ringhierine di ferro fin all' appoggio. Ma come accordano colle altre finestre? Bisognerebbe che ogni finestra della stessa facciata fosse in ringhierine. Ma tali ringhierine sono di una lunghezza sproporzionata. I gran palazzi a grandi camere possono comportare *balconi* e *ringhiere* di larghezza proporzionata alla loro altezza.

Gli antichi non conobbero nè *ringhiere*, nè *balconi*. Le loro finestre erano in alto, solo per dar luce, non per affacciarvisi. Pure l' affacciarsi è una delizia. La sciocca gelosia impedì questa delizia agli antichi, come la impedisce agli orientali. Le finestre affacciabili non sono d' antica data; e di più fresca data sono i balconi e le ringhiere.

Gli antichi però conobbero i *mignani*, balconi continuati, o terrazze, o

logge, *meniana* da *Menio* cittadino romano, il quale venduta la sua casa ch' era sul *circo*, si riservò una colonna su cui fabbricò una specie di terrazza o di balcone, o di loggia per vedere gli spettacoli.

BALDACCHINO è un ornamento abusivo negli altari isolati. Il più magnifico di tali abusi è il baldacchino di s. Pietro in Roma. È un delirio del Bernini. Per fare questo sproposito papa Barbarini fece la barbarie di togliere i travi di bronzo dal portico del Panteon. E allora Pasquino ebbe ragione di dire: *Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barbarini*.

* BALISTA. Specie di balestra con arganetto per tendere la corda dell' arco di metallo, e scoccare a grandi distanze dardi talvolta armati di fuochi. Collocavasi sovente su di un carro o cavalletto a quattro ruote.

* BALTEO o PRECINZIONE. Grado più largo degli altri nei teatri ed anfiteatri antichi, che non serviva all' uso di sedere, ma solo a facilitare la circolazione interna del popolo. D' ordinario vi aveva un balteo per ciascun ordine di sedie.

* BALLATOIO. Specie di strada alta, situata o fuori delle facciate degli edifici, o nella parte di dentro annessa al muro del cortile, con isponde attorno, che serve per passare da una ad altra abitazione, per pigliare aria, ec.

* BALUARDO. Bastione, riparo; specie di fortificazione moderna sottentrata all' antico vallo.

BAMBOCCIATA. Pietro de l' Aar olandese, contraffatto come Esopo, e forse più lepido e più vivace, dipingeva cacce, feste, fiere, paesaggi, e figure disegnate e colorite con vigore e con naturalezza. Andò a Roma, e subito fu chiamato *Bamboccio*, e *bamboccìate* furono dette le pitture che a lui si rassomigliavano. Egli se ne rallegrò finchè fu in sanità. S' infermò, e divenne malinconico. Il viver troppo o meno decide spesso della nostra felicità, e della riputazione.

Le *bambocciate* non sono sempre buffonesche; abbracciano anche la natura rustica de' contadini co' loro usi volgari; e Teniere vi si è contraddistinto esprimendo quella semplicità campestre, dove sovente è più felicità che ne' palagi e nelle reggie.

Una *bambocciata* è preferibile ad un cattivo quadro di storia, come un

onesto villano ad un signorazzo indegno.

* BANCO DA SCULTORE. Strumento di legno con quattro piedi fermi in un pancone di figura tonda, sopra il quale si erge altro pancone quadro che sta in bilico e gira su di un perno fermo sopra il pancone tondo. Serve per comodo di voltare il marmo, sul quale si dee scolpire la statua da tutti i lati; il che si fa col mezzo di alcune stanghe, che si ficcano nelle buche de' lati del pancone medesimo. — Il *banco* da lavorare pietre colla ruota non è che una specie di banco da tornitore. *V.* CASTELLETTO.

BARATTIERO (*Nicola*) architetto lombardo eresse nel 1718 in Venezia quelle due colonne di marmo nella piazza di s. Marco, fatte venire da Grecia dal doge Sebastiano Ziani. Fabbricò un ponte di legno a Rialto, e fece tante altre opere utili, che meritò dalla repubblica una considerabile pensione.

* BARBA. Si portò lunga dagli Assiri, dai Persi, da alcuni Affricani, non dagli Egizi, che si radevano fino dai tempi più remoti. Gli eroi greci sono talvolta barbati, talvolta imberbi. Tra i Greci e tra i Romani si riguardò una lunga barba, come distintivo dei filosofi. I Romani nella repubblica portarono per lungo tempo barba e capelli lunghi. Si ritenne in seguito la barba in segno di lutto, e barbati erano i giovani fino ad una certa età. Il pittore di storia non dee trascurare le vicende della barba presso i diversi popoli.

BARBACANI sono le aperture lunghe e strette che si fanno ne' muri delle terrazze e de' terrapieni, per facilitare lo scolo delle acque che si filtrano dalle terre. Ne' più ordini di *barbacani*, i superiori debbono corrispondere nel mezzo dell' intervallo degl' inferiori.

BARBARO, feroce, ruvido. La scuola fiorentina ha talvolta dato in barbaro; e il divin Michelagnolo quasi sempre.

BAROCCO è il superlativo del bizzarro, l' eccesso del ridicolo. Il Borromini diede in deliri, ma il Guarini, il Pozzi, il Marchione nella sagrestia di s. Pietro ec. in *barocco*.

BAROZZO (*Giacomo detto di Vignola*) n. 1507 m. 1573. Legislatore dell' architettura moderna. In Bologna egli diede un buon disegno per la facciata di s. Petronio, fabbricò il palazzo d'Isolani, il bel portico del

Cambio; diresse il canal del Naviglio. A Minerbio presso a Bologna fece la casa del Bocchi d' un gusto goffo secondo la fantasia del proprietario. A Piacenza diede il disegno del palazzo ducale condotto da suo figlio Giacinto. Le chiese di Massano, di s. Oreste, degli angeli in Assisi, e la bella cappella di s. Francesco in Perugia, sono di sua architettura. In Roma nella villa di papa Giulio fece il cortile curvilineo colla fontana in giù, e la facciata del palazzo: cose meschine. Poco lungi da questa villa è su la via Flaminia il suo tempietto rotondo di s. Andrea. Esso tempietto è di pilastri corinti entro e fuori senza gl' inutili piedestalli. Nell' interno è soppressa giudiziosamente la cornice. Nella facciata è un frontespizio che non vi dovrebbe essere; la porta è semplice, belle sono le finestre a nicchie, ma non belli gli ornati fra' capitelli. Il tutto è gradevole e in buona proporzione; buoni profili, ma un po' di magrezza ne' pilastri. Ristaurò il palazzo di Firenze ch' era del Monti, per cui ne fece un altro rimasto al basamento incontro al palazzo Borghese. La galleria del palazzo Farnese, le porte, le finestre e i cammini sono di suo disegno, come anche il portone degli orti farnesiani, e la porta di s. Lorenzo e Damaso. Anche la chiesa del Gesù è di suo disegno, ma mal proseguita da altri fuori e dentro, specialmente nella decorazione.

La più bell' opera del Vignola è il palazzo di Caprarola in una situazione elevata e pittoresca. La bellezza del sito è aumentata dalle gradinate e dalle terrazze, che vanno fin al più alto de' giardini sul ciglio del monte. Ammirabile è l' insieme e il dettaglio. La forma generale è un pentagono fiancheggiato da cinque bastioni, e contornato da fossa e da contraffossa. Questo misto d' architettura militare e civile dà un risalto di grandiosità imponente. Il primo piano forma un sabasamento rustico a scarpa, su cui s' alzano due ordini, il primo ionico, il secondo corintio, che abbraccia due piani. Il cornicione è sostenuto da mensole con ornati negl' intervalli: il tutto è coronato da una balaustrata. Il cortile intorno è circolare con due ordini di portici l' uno su l' altro, l' inferiore rustico, il superiore decorato di colonne ioniche, ma incastrate. Al di sopra è una terrazza con un appartamentino in ritirata. La scala è una grande spirale. Tutte le camere sono

regolari, e ciascuna è libera, decorate di pitture degli Zuccari sotto la direzione d' Annibal Caro: ciascuna ha il suo nome, quale del sonno, quale della filosofia, quale delle arti ec. Le prospettive sono dello stesso Vignola. La costruzione, la comodità, la bellezza di questo edificio, malgrado i suoi nei, è così ben intesa che il celebre Daniel Barbaro quando lo vide esclamò che la presenza supera la fama. Esce dall' ordinario de' palazzi senza dare nel bizzarro. Il Vignola fu architetto di s. Pietro, e vi fece le due belle cupolette laterali. Molte altre sono le sue opere; ma la più importante è il suo libricino su gli ordini ricavati da' migliori monumenti romani: libro utile, che ha meritato molti commenti. Ma guai per coloro che con quel solo libro si credono architetti. Quello non è che l' abbicci dell' architettura. L'abbicci è necessario. Il Vignola diede anche un trattatello di prospettiva; egli da giovinetto era stato pittore.

Questo insigne artista ebbe le qualità che deve avere un vero artista: fu vivace, gaio, dolce e facile, franco ne' suoi discorsi, e amico della verità; paziente e infaticabile nel lavoro. Fu perciò benvoluto e stimato da tutti. Il suo disinteresse fu tale che, potendo per le sue tante opere fare una gran fortuna, ebbe il coraggio di disprezzarle. Non volle ricchezze; volle solo non aver nè bisogno, nè superfluo. Non lasciò a suo figlio che l' esempio delle sue virtù. Egli fu seppellito nel Panteon. E perchè nel Panteon non v' è il suo monumento, come v' è quello di Raffaello e de' Caracci?

* BASALTE, o BASALTO. Pietra nerastra, cristallizzata in prismi, che trovavasi in copia nell' Egitto, e nella quale sono fatte molte scolture egizie.

BASAMENTO è un gran massiccio su cui posa un edificio. Dunque sia semplice, e con meno tagli che sia possibile; vada a scarpa, non sia troppo alto. Se la fabbrica è gentile, il suo basamento può avere qualche fascia con un toro: se no, sia un puro zoccolo.

BASE, è il sostegno e il piede della colonna. Ma se la colonna è sopra una scalinata, o sopra un basamento, non ha più bisogno di *base*. Infatti i dorici di Grecia sono senza *base*.

La *base*, se v' è bisogno di *base*, deve esser di pochi membri, che vadano slargandosi a misura che

vanno in giù. Tutto all' opposto del capitello, che per servire di cuscinetto all' architrave si slarga più che va in su.

Per l' ordine più semplice la *base* non vuol essere più alta d' un semidiametro della colonna: la metà di questa altezza è per il plinto; dell' altra metà di cinque sesti per il toro, ed un sesto per il filetto.

La *base attica* ha sopra il plinto due tori, fra' quali è un incavo detto scozia, e al di sopra un filetto. Questa *base* è la più bella, e conviene agli ordini gentili.

Tutte le altre basi; *ioniche, corintie, composite,* sono viziose, e tanto più viziose quanto più complicate di membri e di ornati. La *ionica* poi, che ha il toro superiore più grande dell' inferiore, è un contrassenso. Se Vitruvio ha parlato di questa *base,* l'antichità non l' ha mai praticata. È bensì praticata nel portico vaticano, non vitruviano.

BASILICA significa *casa reale*. Si prese poi per *sala di giustizia* perchè i re in qualche salone del loro palazzo rendevano giustizia. Anche dopo disfatti i re proseguì in Roma a chiamarsi *basilica* la sala fabbricata espressamente dove si radunavano legisperiti, giudici, magistrati, e mercanti per deliberare i loro affari. In Roma la *basilica* era contigua al *foro* (piazza): quanti *fori*, tante *basiliche*. Nelle *basiliche* i magistrati giudicavano al coperto, ne' fori all' aria aperta, donde i *forensi*. Finalmente i cristiani intendono per *basilica* quelle lor chiese grandi che hanno la forma delle *basiliche* antiche.

Le *basiliche* degli antichi Romani erano grandi edifici quadrangolari bislunghi, e talvolta quadrati come quella di Otricoli, ripartiti internamente in tre navi per due file di colonne grandi e per lo più corintie. La nave di mezzo più larga delle laterali terminava in curvo. Questa porzione curvilinea detta *calcidico* era il tribunale, e veniva separata dalla nave per qualche ringhiera, o per scalini. Tutto l' edificio era a soffitta. Per lo più le *basiliche* aveano sopra le colonne grandi un altro ordine di colonne minori, fra le quali eran finestre più necessarie in queste sale che ne' tempii. Vitruvio ne diede delle regole, ma non così fisse da vietargli di operare diversamente per la sua *basilica* di Fano. L' ingegno non si lascia soggiogar da regole, sa trovar il bello nella diversità. Qualche diversità

era nelle *basiliche*: alcune aveano in fondo una traversa, che è quel che ora dicesi *crociera*, cioè finivano in T. Altre forse non aveano muri, ma quattro file di colonne, come s. Paolo in Roma. Che maestà! Più maestose riuscivano certo quelle ch' erano senza muri, senza ordini superiori, senza pilastri.

La forma o la disposizione delle *basiliche* era la più vantaggiosa che mai si possa immaginare per le gran sale. Vi si riuniva la solidità, l' economia, e la bellezza. La solidità è provata dalle *basiliche cristiane* ancora esistenti dopo 14 secoli. L' economia risulta da' punti d' appoggio, e dalla copertura di legname, per cui i punti di appoggio non occupan la decima parte dello spazio totale, mentre nelle chiese moderne ne occupano il quinto, e fin il quarto, che è più del doppio, e vi si esige più del quadruplo di spesa. La bellezza poi risulta dalle colonne isolate, e dal soffitto suscettibile di belli ornati. Il soffitto è preferibile alla volta, la quale dà gravezza e oscurità: le colonne isolate non paiono fatte per sostener volta. A volta era il solo *calcidico* a guisa d' una gran nicchia, e questa parte era decorata di statue, e statue sì belle si sono trovate nella *basilica di Otricoli*, che si sono trasportate nel museo Vaticano.

Le *basiliche cristiane* han la stessa forma delle *basiliche antiche*, ma l' uso ben differente. Sono chiese. Dacchè l' imperator Costantino si fe' cristiano eresse chiese a forma di *basiliche*. Tali furono s. Pietro, s. Gio. Laterano: ora non più. Quante altre si fecero dopo, tutte ebbero la forma di basilica, e quelle che ancora meglio la conservano in Roma sono s. Maria Maggiore, s. Agnese fuori le mura, e molte altre. Anche s. Sofia a Costantinopoli fu da Costantino edificata in *basilica*, e fino i Goti adottarono tal gusto. A tal gusto ne succedè un altro tutto opposto introdotto da Giustiniano nella sua s. Sofia, tutta pilastri, volte, e cupole. I Veneziani imitarono s. Sofia nel loro s. Marco, il quale fu imitato dal Brunelleschi nel duomo di Firenze, il quale fu imitato da Bramante e da Michelangelo nel gran s. Pietro, il quale è stato l' idolo di tutto il pecorame degli architetti. E tutte queste chiese che non sono *basiliche* usurpano il nome di *basiliche*.

E come mai cercando il meglio si prende il peggio? Si è detto che la *basilica* è la più vantaggiosa per la

solidità, per l'economia, per la bellezza. E perchè abbandonarla, e prender altre forme goffe dispendiose, difficili, stentate? Perchè l'uomo, che si vuol definire ragionevole, ragiona poco, e abbraccia ciecamente le *mode:* moda è sinonimo di contrassenso.

La *basilica* del Palladio in Vicenza è il *palazzo della ragione*, non è chiesa.

BASSI (*Bartolommeo*) pittore di architettura e di prospettiva, allievo di Gio. Andrea Ansaldi. Si distinse in Genova sua patria in ornar altari con colonne d'architettura finta. Si rese anche celebre nella costruzione de' teatri, ne' quali inventò macchine e scene di capriccio.

BASSI (*Martino*) architetto milanese si oppose con vigore a Pellegrino che voleva introdurre delle novità nel duomo di Milano. A quest' effetto egli consultò il Palladio, il Vasari, il Bertano, che disapprovarono il progetto di Pellegrino. In questa occasione il Bassi pubblicò l'opera *Dispareri d' architettura e di prospettiva*.

BASSO. Il Pezzente rappresentato al Morillo è negli atti più disgustevoli della sua succidezza; ma è ben dipinto, ed ha meritato d'entrare nelle collezioni più importanti. A prima vista tutti dicono - *oh bello!* Ma poi chi ha buon senso dice: *e perchè avvilir l' arte in un soggetto sì basso?*

Il *basso*, l' *ignobile*, il *disaggradevole*, e anche il *ributtante*, sono spesso giustificati dalla storia, dalla favola e dall' intenzione d' istruire e di dilettare con contrapposti interessanti. Iro mendicante cencioso combatte con Ulisse. Accanto ad una leggiadra fanciulla può stare la sua custode vecchia squarquoia delusa da un ganimede, che invola qualche leggier favore alla sua pupilla.

Ma dove il gusto nazionale si è reso delicato fin all' effeminatezza, non soffre tali bassezze. All' incontro sono state favorite più ch' altrove nella scuola olandese. L' Ostade, il Bega, il Tenieres, il Rimbrand le hanno trattate con tutta l' arte. Ma perchè applicar tanta arte a generi sì *bassi?* Viveano con costumi semplici, che spesso degenerano in grossolanità; dipingevano quel che vedevano, e lo dipingevano con esattezza. Per questa esattezza que' quadri sono eccessivamente ammirati dalle nazioni più delicate e immerse nel lusso, e nel tempo stesso derisi per l'assunto triviale e villano.

Il difetto di quegli artisti

è d' aver caricata la semplicità de' costumi, fino alla grossolanità e alla goffezza. Si cade facilmente nell' esagerazione quando si esprimono uomini.

Quegli artisti, stimabili per tanti riguardi, erano sì lontani dalle bellezze della natura, che sono degni di scusa. Ma i nostri dovrebbero più accostarsi alla natura semplice.

Chi è nello stato di civilizzazione, e dipinge abitualmente oggetti *bassi*, è d' un' indole più bassa. Chi li dipinge per qualche circostanza, corre rischio d'acquistarne l' abito. L' assuefazione al grande, al sublime, può dare nell' esagerato e nell' orgoglio. Chi va colla testa alta può offendere l' altrui vanità. Ma chi si abbassa, va a strascinarsi, e diviene ridicolo e disprezzabile.

BASSORILIEVO, è una scultura aderente al fondo. È di tre specie. *Altorilievo*, se le figure sono intere e come spiccate dal fondo. *Mezzorilievo*, se le figure non escono dal piano che per la metà del loro corpo. *Bassorilievo*, se hanno sì poco aggetto che paiono spianate sul fondo. L' uso fa chiamar *bassirilievi* tutte e tre queste specie di rilievi.

L' origine de' *bassirilievi* si confonde con quella de' geroglifici, cioè colla scrittura in figure, comune a tutti i popoli anche selvaggi. In Egitto i *bassirilievi* nelle fabbriche e negli obelischi non furono per lo più che iscrizioni: di rado ornamenti. Erano incavati nel granito, e in quell' incavo erano lavorati con delicatezza mirabile: la durezza del marmo e quegl'incavi li hanno resi indistruttibili. Anche nell' Asia, e particolarmente a Persepoli si veggono consimili *bassirilievi*.

Anche i Greci gli usarono da principio per iscrittura figurata, ma ben presto li trattarono per imitar oggetti della natura, e l'impiegarono per decorazione locale degli edifici. Le figure vi furono prima lavorate secche, isolate, e timidamente. Indi se ne fece una composizione legata con franchezza. E finalmente si disposero le figure in due e in tre piani con eleganza consimile alle pitture, come si vede nel bassorilievo delle *ore* in villa Borghese, nell' *Endimione* del Campidoglio, nell' *Antinoo* di villa Albani, nel *Telefo* del palazzo Ruspoli, ec. Tale bellezza non si può mirare nelle urne sepolcrali, che per lo più erano lavori dozzinali per negozio,

e si compravano tutte fatte.

La critica perpetua che si fa de' *bassirilievi* antichi è che mancano di prospettiva. Vi manca certo. Ma è altresì certo che gli antichi intendevano la prospettiva. Perchè dunque non ve la impiegarono? Perchè non dovevano impiegarvela per le ragioni seguenti. 1. Gli antichi impiegarono i *bassirilievi* principalmente nell' architettura per adornarvi i fregi, i piedestalli, le volte, i muri, e anche le colonne erette per monumenti, come nella colonna Traiana e Antonina. Or se in tali edifici si fosse usata la prospettiva, come sarebbero comparse le figure in quella altezza? 2. L' architettura non ammette *bassirilievi* che colla condizione di non alterare il piano in cui si mettono, nè di distruggere le sue forme: le distruggerebbe cogli sfondi e cogli aggetti della prospettiva. 3. Se la pittura con tutto il suo incantesimo a grande stento giunge a produrre gli effetti della prospettiva, come può la scultura in una grossezza di qualche pollice rappresentar la distanza di miglia e miglia? E come effettuare alcuna degradazione senza colori? Dunque gli antichi hanno ragionato a maraviglia di non impiegar prospettiva ne' *bassirilievi*.

Alla resurrezione delle arti si volle introdurre la prospettiva ne' *bassirilievi*, e farne tanti quadri. Tali sono nelle porte di Lorenzo Ghiberti, che Michelagnolo le voleva per il paradiso. La prospettiva lineare vi è osservata con tanto scrupolo che la composizione ha un' aria di picciolezza e di puerilità. Così i *bassirilievi* moderni ebbero più della cisellatura che della scultura: andavano dietro la pittura del Perugino. Fattasi poi più grandiosa la pittura, l' Algardi la imitò nel suo gran quadro in *bassorilievo* nel Vaticano. Insomma la storia del *bassorilievo* moderno è la storia della pittura moderna. Degradatasi questa in un giuoco di lumi e di ombre, di opposizioni e di contrasti, obliando ogni espressione per toccar il cuore e per nudrir la mente, e affaccendata tutta a colpir l' occhio, anche il bassorilievo fu obbligato a seguire il suo modello, e divenne stravagante.

La maggior parte de' moderni *bassirilievi* non sono che quadri isolati, che non hanno relazione alcuna coll' architettura, e in conseguenza non hanno punto che fare co' bassirilievi antichi,

ch'erano quasi tutti per l'architettura.

Dovunque il *bassorilievo* è aderente ai membri dell' architettura, e dove nel muro non si abbia da supporre un' apertura, il sistema degli antichi è preferibile; laddove il sistema moderno, tendente a far comparir vano quel che l' architettura vuol pieno, offende l' armonia della costruzione.

L' architettura soda e ben intesa non può ammettere i moderni *bassirilievi* pittoreschi capricciosi. Questi non possono trovar ricetto che ne' deliri de' Boromini, de' Guarini. L' architetto non può usar *bassirilievi* che secondo le leggi della decorazione particolare al carattere degli edifici. Il *bassorilievo* è d' una gran risorsa per gli edifici. Ne fa conoscer l' uso, la natura, e val più delle iscrizioni. Ma bisogna che vi sia motivato e impiegato a dovere, e con accordo: è un ornamento. Dunque non vi ha da far confusione; dunque non deve esser ornato di altri ornamenti. Se il *bassorilievo* non è isolato in un riquadro, vi si lascerà intorno un campo liscio, che serva di riposo, e per farlo più spiccare. Così i profili, i dettagli, e le parti principali nol comportano.

L' architetto deve ancora regolar la grandezza del *bassorilievo* e delle sue figure, affinchè non sproporzionino il tutto degli ordini e della fabbrica. Le figure divengono per l' occhio una misura facile, una specie di scala per valutare le grandezze. Il loro eccesso di grandezza o di picciolezza renderebbe l' ordine colossale o meschino, e offenderebbero il tutto. Anche l' oggetto vuol esser subordinato all' architetto. Egli lo ha da prescrivere secondo la delicatezza o la sodezza de' profili, secondo l' indole dell' edificio, e il punto di vista, secondo la situazione dello stesso *bassorilievo*, il lume che riceve, l' effetto che ha da produrre, e finalmente secondo il gusto dominante degli ornati, e il valor delle parti adiacenti.

* BASTARDO (ordine). *V.* ATTICO.

* BASTIONE. Steccato, trincea, riparo, fatto intorno a città o ad eserciti, con legname, terra, pietre e simili materie. Così il *Baldinucci*; ma in tempi posteriori si è applicato questo nome anche alle mura di città o di fortezze, massime a quelle guernite di terrapieno.

* BASTONE. Membro degli ornamenti: scorniciamento tondo.

BATRACO architetto spartano, che insieme con Sauro fece molte fabbriche in Roma, fra le quali il tempio di Giove e di Giunone eretto da Marcello nel suo portico. Questi artisti si sono resi famosi per aver inciso nel capitello d' una colonna non i loro nomi (non fu loro permesso), ma una ranocchia e una lucertola, che sono il significato dei loro nomi. Quanto poco vi vuole per farsi famoso! In Roma nella chiesa di s. Lorenzo fuori le mura v' è una colonna con un capitello ionico, in cui in un occhio della voluta v' è scolpita una rana, e nell' altro una lucerta.

BATTAGLIA. Se per disgrazia del genere umano tutti i principi si dessero al furor micidiale delle battaglie, tutti i pittori di *battaglie* diverrebbero pittori di corte, come gli adulatori ne divengono i più favoriti.

Gli artisti ricavano quelle scene d' orrore dalle storie, dalle poesie, da' romanzi; ma nè romanzieri, nè poeti, nè storici, nè pittori hanno veduto battaglie; e gli spettatori che neppure ne hanno viste ammirano quelle scene pittoresche. Basta che il sangue vi si versi a torrenti, che vi sieno confusioni, movimenti, ferite orrende, cadute, convulsioni, crudeltà, barbarie, spaventi, intrepidezze incredibili. Non importa poi che masse di rosso e di giallo sieno gettate a caso per rassembrar il fuoco del cannone e della moschetteria, ciò è niente; che i cavalli non sieno cavalli, ma bestie chimeriche; che i combattenti non sieno più uomini, e che tanti altri oggetti sieno indicati per segni, come se la pittura fosse un' arte di geroglifici.

Chi ha vocazione per le battaglie, vada a vederle con sangue freddo, le osservi attentamente, e poi le dipinga. Se questa maniera di studiare non gli accomoda, studi almeno l' anatomia degli uomini e delle bestie, e nel fuoco dell' azione non perda di vista i principii del disegno, del colorito e della vera armonia.

Su questi inviolabili principii sono le battaglie e i trionfi di Raffaello, di Giulio Romano, di le Brun, benchè tutto il resto venga non dalla natura, ma dalla immaginazione.

BATTISTERO. I primi cristiani si battezzavano nelle fontane, ne' fiumi, ne' laghi, in mare. Ma divenuti forti si edificarono edifici

ricchi per lo più ottagoni, con un bagno nel mezzo, si discendeva per alquanti gradini: indi vi si pose una vasca di bel marmo a foggia di bagnarola.

Il più antico di sì fatti battisteri è quello di s. Gio: Laterano. È un ottagono. Vi si discende nel mezzo per quattro gradini, e nel centro è una bell' urna di basalte che tira al verde. Tutto il pavimento è in compartimenti di marmo, e il ricinto è con balaustrata. La cupola è sostenuta da tre ordini l' uno su l'altro. Il primo è di otto colonne di porfido bellissimo, ma di differente diametro. Otto gran pezzi d' architrave al di sopra servono di basamento a 8 altre più piccole colonne di marmo bianco d' ordine composito. Su queste è un cornicione goffo, su cui sono pilastri, piegati negli angoli che sostengono la cupola. Alcune basi sono ornate di festoni, altre non sono impiegate che per avere altezze uguali. Questo monumento è una compilazione di parti ricche e incoerenti.

Il battistero di Firenze è anche ottagono, ornato internamente da 16 colonne di granito che sostengono la cupola decorata di mosaici di Andrea Tasi discepolo del Cimabue. L' edificio è del diametro di 85 piedi. L' esteriore è rivestito di bande di marmo. Le tre porte sono ornate di statue. La principale è del Ghiberti, che Michelagnolo disse meritar d' esser porta del paradiso.

Ottagono è altresì il battistero di Pisa architettato da Diotisalvi nel XII. secolo. L' esterno è circondato da tre gradini che fanno una circonferenza di 614 palmi. Il diametro dell' edificio è di palmi 170. Esteriormente sono due ordini di colonne corintie impiegate nel muro, e sostengono archi. Quelle di sopra sono in maggior numero, e posano in falso. Gli ultimi archi sostengono una specie di corona merlettata di triangoli e di gugliette traforate a filograna, che circonda tutto l' edificio. La cupola è a forma di pera con un tamburo parimente a filograna. La sua convessità è ripartita in 12 cordoni merlettati, che allacciano in cima la statua di s. Gio: Batista. Tra' cordoni sono le finestre ornate di colonnette e di frontoncini filogranati e fiorati. La cupola è alta 240 palmi, è coperta di piombo, e tutta la fabbrica è di marmo. La porta è di bronzo. Si discende dentro per tre gradini, che vi formano una

specie d' anfiteatro. Dodici colonne isolate vi formano un portico, che ne sostiene un altro, la cui volta è sostenuta da pilastri anche isolati. Nel mezzo è il *battistero*, con una gran conca di marmo scolpita di rosette; innalzata su tre gradini, e internamente ripartita in cinque cavità.

* BAVE diconsi dagli scultori e gettatori in metallo quelle superficie scabre, che hanno i loro getti allorchè si cavano dalle forme, cagionate da qualche scabrosità, fessura o cavità, che nella forma si trovava oltre il dovere, o fuori di luogo. Il lavoro si ripulisce e si purga dalle *bave* con ciappole, ceselli ed altri stromenti a quell' uso destinati.

* BAZZEO. Sinonimo di verduccio. A Firenze dicevasi *verduccio*, a Siena *bazzeo*. V. VERDACCIO.

* BECCATELLO. Sodo, come mensola o peduccio, che si pone per sostegno sotto i capi delle travi fitte nel muro, sotto i terrazzini ed altri sporti. V. MENSOLA.

* BECCO DI CIVETTA. Membro di alcune cornici, così chiamato per la sua somiglianza con quel becco. Non è che un ovolo liscio capovolto, che si usa in luogo del listello superiore della base attica, e nella sommità della campana del capitello corintio, all' orlo della cimasa di un parapetto, o di una balaustrata.

BECERRA (*Gasparo*) m. 1579 nacque nell' Andalusia, studiò in Roma, e meritò gli elogi del Vasari. Ritornato in Ispagna esercitò le tre arti del disegno nella cattedrale di Astorda. A Madrid nella chiesa delle Scalze alzò l' altar maggiore a due ordini di colonne, uno ionico, e l' altro composito con frontespizio, e con varie sculture stimate. In architettura non fece che ornamenti.

BELLEZZA del corpo consiste nell'esattezza de'rapporti delle parti fra loro e col tutto.

Per giungere a questa esattezza di rapporti, giova fare una distinzione fra le dimensioni delle parti solide interne dell' ossatura, e le dimensioni delle parti molli apparenti.

Le dimensioni delle parti molli consistono in differenti grossezze delle parti visibili del corpo, in diminuzioni insensibili, in gonfiamenti graduati, di cui sono suscettibili i musculi, e il grasso della pelle: dimensioni variabili per il temperamento, per l' età, e per tante circostanze. Queste dimensioni apparenti unitamente colle parti interne solide dell' ossatura contribuiscono alle impressioni che i

fanno su le nostre fa-
.
ieste impressioni saran-
ompite, se le proporzio-
le dimensioni o sieno le
e soddisfano pienamente
sta, il cuore, e l' intel-
. Ecco là una donna.
quanto è bella! ben pro-
onata in tutti i suoi
, di un bel colorito,
lla statura, non si può
r cosa più bella. Il suo
mento, i suoi gesti, la
voce, il suo dolce riso,
e dolci parole rendono
ra più belli i suoi trat-
vanno al cuore. Con
pregi sarebbe nulla una
bellezza, e anche de-
bile, se i suoi discorsi
sue azioni fossero dis-
voli o infami; se ne
tirebbero allora i di lei
eamenti, le mosse, gli
Onde la vera *bellezza*
a piacer agli occhi, al
e, e alla mente.
gradi delle differenti
inazioni sono innume-
i quanto le circostanze,
quali si può impiegar
me di *bellezza* nelle fi-
umane. Questo termi-
come il *bello*, ha una
ità di modificazioni, e
plicazioni generali, na-
li, circostanziali e per-
i.
rciò è ben raro l' accor-
n un gran numero di
itori; perchè è impossi-
che tutti veggano que-
sti oggetti colle stesse mire, e sotto gli stessi punti di vista. Quindi la *bellezza* proclamata in un paese, non lo è in un altro, nè bellezza è per un individuo quella che per un altro lo è grande.

Ma per quanto sieno discrepanti i gusti e i pareri, vengono riconciliati quasi all' unanimità da due cause. La prima è l' esattezza delle porporzioni, che soddisfa la vista di tutti gli uomini. La seconda è l' opinion pubblica d' una nazione resa colta per l' abbondanza delle cognizioni.

Presso le nazioni illuminate sono ingredienti della *bellezza* non solo il sembiante, il portamento, l' azione, la grazia, ma anche la fisonomia, il carattere de' tratti, i gesti, i moti, e quel *certo non so che*, che si sa ben sentire, ma non già ridire.

Nelle società colte vi è anche una specie di *bellezza* relativa alle circostanze de' fatti, dell' età, dello stato, del rango. Questa è *bellezza di convenienza*.

Altra specie di *bellezza* è relativa alle opinioni passaggiere, alle mode, ai pregiudizi: *bellezza di convenzione*

La *bellezza* prodotta dall' aspetto, dal riposo, dall' azione, dal portamento, dal moto, dal gesto ha per

base non solo le porporzioni esatte delle parti solide dell' ossatura interna, ma anche le dimensioni delle parti molli esterne, che ricuoprono le interne. Bisogna anche aggiungervi una giustezza di ponderazione e di equilibrio nella distribuzione delle parti; una flessibilità pronta, dolce ed esatta delle leve ne' bilanciamenti successivi, donde proviene il gioco de' membri nel moto, nel riposo, e fino nel sonno. Da' movimenti poi e dall' espressioni de' tratti, quando sono d'accordo colle sensazioni, proviene la *grazia*.

La *bellezza di convenienza* relativa ai fatti, alle azioni e alle loro circostanze consiste nella scelta delle figure convenienti alle date azioni, o alle date circostanze. Una scena d' amor sensuale si contenta d' una *bellezza* di forme che facciano impressione ai sensi. Le espressioni più delicate convengono agli oggetti, che hanno da ispirar amor puro per la virtù, per la patria.

La *bellezza* relativa all' età ha le sue proporzioni e dimensioni particolari, oltre quelle che ha in comune.

La *bellezza dell' infanzia* ha per base le proporzioni della parti più o meno solide, e le dimensioni delle forme; ma le parti, destinate a divenir solide, nol sono ancora, e cambiano quasi ogni momento finchè non siensi del tutto sviluppate, e alcune restano per lungo tempo cartilaginose. Quindi la testa, che nell' uomo formato è la settima parte dell' altezza totale della figura, non è la quinta nella prima infanzia. Dunque la *bellezza* dell' infanzia non consiste principalmente nelle proporzioni, ma nella mancanza di deformità, nell' apparenza di sanità, in quella ingenuità di movimenti pieghevoli e semplici, nella freschezza, nella morbidezza, nel color graduato della pelle, nella grazia.

La *bellezza* particolare dell' adolescenza e della gioventù ha per base la proporzione delle parti solide: tal proporzione vi diviene più fissa, ma ammette alcuni difetti negli sviluppi delle dimensioni delle parti molli; vi supplisce però la sanità, il vigor nascente, il brio, la vivacità, la prontezza de' moti, e quel fior di gioia che piace agli occhi, e dà alla mente e al cuore impressioni vive e amabili.

La *bellezza* della virilità esige i segni della forza, e la perfezione del crescimento. La moderazione de' moti dà l' idea d' una confidenza delle qualità essenziali

acquistate in questa età. I muscoli più caratterizzati annunciano la forza raddolcita da un resto di gioventù. Il vigore accresce più questa *bellezza*.

Se alcune idee di *bellezza* si estendono alla vecchiaia, non hanno più le stesse basi, ma alcune convenienze, e spesso convenzioni. Se la testa d' un vecchio conserva carattere nobile, fisonomia di bontà e di saviezza, grinze formate non da violenza di passioni viziose, ma da indispensabili deperdizioni della macchina; se gli altri segni della vecchiaia, e specialmente gli occhi non indicano degradazione prematura, ma calma, moderazione, prudenza, senno, la vecchiezza ha dritto alla *bellezza*.

Ma questa *bellezza* non può andare fino alla decrepitezza. Se una massa appena nata è informe, più informe è un corpo quasi distrutto. Quella però dà speranze belle, e questo non fa che commiserazione; ma la decrepitezza d' un padre, d' un amico, d' un valentuomo, per un figlio, e per chiunque ama i suoi simili, ha una *bellezza* che è ignota solo agl' insensibili incapaci di giudicare della natura e delle belle arti.

Riguardo alle *bellezze* di convenzione, s' incontrano spesso certi caratteri di teste, di fisonomie e di portamenti, onde si dice: *che bel viso di filosofo, pare un maresciallo; è un' amazzone, una regina*.

La *bellezza* del tutto risulta dalla *bellezza* di ciascuna delle sue parti. Anche in ciascuna parte la *bellezza* è fondata su le proporzioni, e su le dimensioni. E queste proporzioni e dimensioni sono relative ai nostri bisogni. Il nostro principal bisogno è la nostra conservazione, e questo è il più essenziale oggetto de' nostri movimenti, per cui si stabilisce un rapporto fra la nostra conformazione e una gran parte delle nostre azioni.

I movimenti i più essenziali e i più ordinari dell' uomo sono quelli di rivolgersi per ogni verso per conseguire quel che desidera, o per sottrarsi da quel che teme. Tutti questi movimenti gli riescono più facili, quanto più vi si adattano le proporzioni e le dimensioni de' membri, cioè quanto più la loro conformazione sarà più sviluppata e perfetta. Perciò la *bellezza* è propria della gioventù.

Ma quanto più una nazione si incivilisce, più si ammollisce, l' industria supplisce ad un' infinità di

movimenti, e fa che sieno meno necessari, e meno ripetuti. E allora dove si trova più la giustatezza delle proporzioni delle dimensioni? dove è più la bellezza? Negli abitanti delle campagne si troverà forza, pieghevolezza, agilità; ma grossolanità ancora per le loro rustiche fatiche. Nelle capitali le vesti coprono i difetti prodotti dalle vesti medesime. Se una donna non lascia vedere che il viso, le mani, e una piccola parte del seno, tutta la sua *bellezza* si riduce nella miglior conformazione della testa, delle mani e del seno. La caccia, la danza, gli esercizi, gli spettacoli potrebbero dare *bellezze*, se la mollezza non introducesse affettazioni, e talvolta fino alla follia.

Si perderà dunque nelle nazioni colte l'idea della vera *bellezza*? No. Viene conservata dalle opere de' Greci, i quali per i loro giuochi ginnastici, per i loro esercizi, e per le loro istituzioni conobbero le giuste proporzioni delle parti del corpo umano, e l' uso di esse parti, e così fissarono la *bellezza* de' corpi. I Greci destinati a godere e a decidere delle arti, erano istruiti a sentire e a giudicare; e gli artisti sapevano scegliere e imitare. Onde le opere greche sono per noi i modelli di quella vera *bellezza*, che i nostri contrari costumi hanno da noi bandita.

I Greci hanno stabilita non solo la *bellezza* generale del corpo umano, ma anche la *bellezza* particolare delle parti. E le parti non possono avere *bellezza*, se le loro proporzioni e dimensioni non si riferiscono ai loro usi.

La testa può esser tonda, o larga, o lunga.

Se è tonda, le sue parti non possono svilupparsi abbastanza, si trovano ristrette, nè possono eseguire facilmente le loro funzioni.

Se è larga, è contraria alla forma allungata del corpo, e diviene pesante al collo e alle spalle.

La testa dunque deve essere talmente ovale in lunghezza, che ciascuna delle sue parti vi sia disposta con facilità. Allora ne risulta quella soddisfazione di vista, che si chiama *bellezza*. La *bellezza* dunque è il risultato delle proporzioni, delle dimensioni, e della disposizione delle parti convenienti ai nostri bisogni.

Se la forma della testa, o sia la faccia è piatta, è insipida e fredda, non offre cangiamento. Se è troppo convessa e concava, tutte le parti ne vengono alterate,

e presentano aspetti irregolari ridicoli. E che altro sono le maschere comiche degli arlecchini e dei pulcinelli?

Il naso corto è sproporzionato alle parti, scuopre troppo l'occhio, ed è inconveniente per la voce e per il respiro. De' nasi lunghi, grossi, e mal configurati ognuno ne può scorgere le inconvenienze. All'incontro qual proporzione, qual *bellezza* non si deve ammirare nel naso di Apollo, di Antinoo, di Venere?

La *bellezza* della fronte ha l'età, alla condizione. Una fronte scoperta mostra arre, e talvolta audacia. Una gran fronte non disdice in un guerriero, nè in un vecchio dolcemente severo per la calma della ragione. Ma se è troppo piccola e stretta, resta sproporzionata, e dispiace.

I sopraccigli difendono l'occhio, hanno moti espressivi. Dunque saranno *belli*, se hanno proporzioni e dimensioni corrispondenti al loro ufficio. Gli occhi poi, e la bocca... Ah artisti ricorrete alla poesia, alla vera poesia che è conforme alla *bella natura*, e che è ammirata in tutti i secoli. Leggete il canto VII. dell' Ariosto, e vedrete le incantatrici *bellezze* di Alcina. E nel canto XI. vedrete Olimpia,

Che in lei dal capo al piede
Quant' esser può beltà, tutto si vede.

BELLO. Chi nomina *bello* dipinge il piacere nella sua fisonomia, ma con espressioni differenti, alcune relative ai sensi, altre al cuore, ed altre alla mente.

Dunque vi sono tre sorta di *bello*; sensuale, cordiale, intellettuale. La riunione di queste tre sorta di *bello* farà il *bello* compito.

I sensi, che ci trasmettono quel piacere che si chiama *bello*, sono la vista e l'udito. Il piacere, che ci viene per gli altri sensi, non porta questa denominazione.

Il *bello*, che ci viene per gli occhi e per l'udito, influisce più o meno al piacere che ci tocca mente e petto. Quindi un intreccio di cause e di effetti, di effetti e di cause, che producono piaceri misti.

Per distinguer dunque le varie sorgenti del bello, basta mirare l'espressione della fisonomia dell'uomo; i suoi tratti, e specialmente i suoi occhi parlano spesso più giusto che le sue labbra. Sempre si scorgerà che il *bello* più efficace, più

generale, significativo e costante è nel misto perfetto delle soddisfazioni organiche, cordiali e intellettuali.

Quindi il *bello* primitivo e universale per la specie umana, divisa dalla natura in due bande simili e differenti e proprie per cooperare ad uno stesso oggetto, è quel desiderio del *bello* ch' è stato sempre chiamato *amore*. L' *amore* è la gran fontana del *bello*. Chi è rimasto dall' infanzia in un' isola deserta, chi è nato cieco e sordo, può mai avere giusta idea del bello?

Il bambino ode dir *bello*, e chiama belli i suoi fantocci, chiama *bella* la sua balia, anche la sua nonna, senza avere idea alcuna del bello. Ma a misura che gli si sviluppano le sue facoltà, il cuore e la mente gli fanno sentire nuove soddisfazioni; onde nell' adolescenza la sua sorella gli parrà più bella della nutrice. Arriva poi il momento in cui sente *amore*, e la sua coscienza gli scuopre la causa vera del *bello*. Allora egli inventerebbe la parola *bello*, se non l' avesse mai udita. Allora ne fa molte applicazioni proprie o figurate a quanto gli soddisfa mente e petto. Così Lucrezio dà una giusta idea del *bello*. » Oh Venere amabile, amore universale! tu sei che dai vivace moto e vita: senza di te il mondo non sarebbe che un orrido deserto. La tua presenza calma i venti, seda le tempeste, ammansisce la ferocia, produce i fiori, e fa belli i nostri giorni «.

Ciascun' età ha il suo carattere. Dopo la maturità, quando la mente predomina al cuore, la fisonomia divien più severa, l' uomo è più riservato a pronunciare il *bello*, lo nomina con minor espressione, e talvolta con dubbio.

Finalmente alla trista epoca della sua vita, allorchè le sue facoltà stanno per disunirsi, l' uomo non sente più il *bello*, nè lo nomina che per rimembranza, per abitudine, per convenzione. Allora Venere non gli dà più moto e vita, e finalmente lo rilega e l' abbandona in quell' isola deserta, dove i venti e le tempeste non sono più calmate dalle sue grazie, i giorni e i fiori non più *belli* della sua beltà non producono che alcune soddisfazioni parziali, e una rimembranza quasi cancellata di quel che erano nella primavera della vita.

Ecco come le stagioni della vita modificano nell'uomo

le impressioni del *bello* e tutte le altre sue idee. Ciascuno de' suoi anni ancora v' influisce, e più v' influiscono le malattie, la sanità, le fortune, gli agi, le applicazioni ec.

Dunque il *bello* non è che relativo, arbitrario e personale a ciascun individuo: ognuno ha sul bello il suo particolare patrimonio, e ha il suo diritto di decidere sul *bello*. Questo è fuor di dubbio. Ma è altresì indubitato, che formate e istruite le società, si è stabilito un tribunale supremo, al quale ciascun uomo sottomette le sue opinioni particolari; siccome ciascuno consacra alla società porzione delle sue volontà e de' suoi beni, per goderne con sicurezza il resto; così egli è tenuto a riguardare come false le sue opinioni che sono condannate dal tribunale dell' opinione pubblica. È questo tribunale che fa universale il *bello*, e lo rende base delle belle arti.

Questo tribunale è il risultato delle sensazioni, delle idee, de' sentimenti, e de' giudizi d' un gran numero d' uomini. Ha dunque da essere soggetto alle vicende delle stagioni, e delle età: ha d' avere la sua infanzia, la sua gioventù, la sua maturità, la sua decrepitezza. Nell' epoca della virilità si stabilisce il gran tribunale dell' opinione pubblica su tutte le cose, e sul *bello*: allora le osservazioni, le sperienze, le cognizioni e le scienze esatte ne formano le leggi. I collettori di queste leggi sono gli uomini d' ingegno, i quali, ben pochi di numero, le consacrano ne' loro scritti immortali; allora elle si promulgano, e passano di generazione in generazione, di società in società.

Le borgate di selvaggi, primi germi delle società che vanno a incivilirsi, sono come i fanciulli riguardo al *bello*. Lo sentono in confuso, perchè non si sono sviluppate per anche tutte le loro facoltà sensitive intellettuali.

Il *bello* dunque è relativo a ciascun uomo, ma sempre fondato sul misto di soddisfazioni de' sensi, del cuore, e della mente. Diviene meno arbitrario e più positivo a misura degli sviluppamenti degli uomini inciviliti in società. Finalmente diviene un sentimento predominante su tutte le opinioni particolari, e allora lusinga i sensi, tocca il cuore, e incanta l' intelletto degli uomini istruiti. Questo *bello*, che è visto, sentito e dimostrato, è il

bello, ove tende (caduta ogni banda) l' amore; amore consolazione degli uomini, sorgente delle loro più vive gioie, e sostegno delle nostre belle arti.

BELLO ideale è la riunione delle parti più belle scelte dagl' individui i più belli.

La natura non dà mai un tutto perfettamente bello: frammischia sempre fra le parti belle alcune altre meno belle, e anche delle brutte o per eccesso o per difetto. L' artista sceglie le più belle, e ne fa un tutto compitamente bellissimo. Questo è il *bello ideale*. Questo *bello* in natura non esiste; vi esistono bensì tutte le sue parti disperse in qua in là.

Tale era il *bello* degli artisti greci in tempo di Pericle. Eglino sceglievano quanto vedevano di più squisito nelle forme, ne' movimenti, negli affetti, nelle passioni, e ne componevano que' capi d' opera, che noi appena sappiamo ammirare. Nol sappiamo abbastanza ammirare, e molto meno eseguire, perchè non siamo nelle felici circostanze de' Greci.

Tre sorta d' imitazioni si distinguono nelle arti del disegno.

1. Imitazione servile degli oggetti come sono. E da qui comincia sempre l'arte.

2. Imitazione di oggetti scelti; e questa appartiene al progresso dell' arte.

3. Imitazione che riunisce le parti migliori d' un gran numero di oggetti scelti: questo è il *bello ideale*. Questo è un grado sopreminente, cui l' arte non può elevarsi nè sostenervisi senza il concorso di molte cause potenti. Tali cause sono la temperatura favorevole agli sviluppi fisici e morali, l' arte di trasmettere le cognizioni, e l' ascendente delle istituzioni grandi: ascendente prodigioso che innalza l' uomo sopra se stesso, lo infiamma d' amore per la gloria, e dal patriotismo lo trasporta all' eroismo.

Di questi sentimenti erano impastati i Greci. Per la loro mitologia, e per le loro istituzioni innalzarono le arti a quel sublime che si chiama *bello ideale*.

Questo genere di bellezza non ha più le stesse basi: come dunque possiamo noi sentirlo? Tutti lo lodiamo, e l' innalziamo alle stelle; ma la nostra stima non è che verbale. Ben pochi, pochissimi sono quelli che veramente lo sentono. Alla loro voce gli altri si muovono come ciechi, corrono e si fermano senza sapere perchè.

I giovinetti dunque si esercitino prima ai modelli come li presenta la natura, e vi esaminino quel che v'è di più o meno bello. Mirino poi, e rimirino le sublimi produzioni antiche del *bello ideale*, confrontino. Ah, figliuoli miei, come vi sta il cuore? Se non ve lo sentite compenetrato da quelle bellezze, ricordatevi di Fetonte, che precipitò malgrado le lezioni paterne d' Apollo dio. E voi maestri ammaestrerete meglio quanto più sobri sarete di consigli, e lascerete libero corso all' inclinazione de'vostri allievi.

In architettura il *bello* è la unione delle sue tre parti costituenti, cioè costruzione, disposizione e decorazione. Per la costruzione grandezza e forza; per la disposizione ordine e armonia; per la decorazione ricchezza ed economia. Queste tre parti dell' architettura si hanno da riunire insieme secondo l' uso e il carattere dell' edificio, che una non preponderi su l' altra. In questo loro bilanciamento è il *bello* architettonico. Questo accordo è quello che piace ai sensi, all' intendimento, e al gusto.

Per i sensi, cioè per la visione, la differenza è insensibile negli uomini, onde qui il *bello* è di ogni tempo e paese.

Anche per l' intendimento, qualora sia coltivato, si troverà la stessa uniformità di *bello* nelle proporzioni delle parti all' ordine e all' armonia. Ma siccome la cultura della mente non è universale, così questo *bello* non è di tutti i tempi, nè di tutti i paesi.

Quello poi che dipende dal gusto varia secondo il tempo e i luoghi.

BELVEDERE è un edificio per goderè d' una bella veduta. Deve essere perciò in sito eminente. In città si suol fare una loggia su la cima dell' abitazione; ma questa loggia deve avere una scala comoda, e deve essere internamente ed esternamente decorata secondo richiede il carattere dell' edificio, cui appartiene. Può essere aperta, o coperta a giorno, o chiusa da finestre secondo la natura del clima. È famoso il *belvedere* del Vaticano costruito da Bramante in forma d' un gran nicchione con camere intorno e sopra.

In campagna, se un casino ha da essere un *belvedere*, ha da esser tutto bello per la situazione, per le adiacenze, per gli accessi, per la sua eleganza esteriore e interna. Il casino del principe Corsini in

Roma fuori porta s. Pancrazio ha tutti questi riquisiti.

BENEVENTO fra molte ruine antiche conserva tuttavia l' arco trionfale eretto a Traiano per aver proseguita la via Appia da Benevento fino a Brindisi.

* BEN INTESO dicesi un lavoro, nel quale sì nel tutto, come nelle parti si riconoscono le dovute proprietà, e si può assegnare partitamente la ragione di tutto l' operato.

BENSON (*Guglielmo*) cavalier inglese si architettò nel 1710 nella contea di Wilts un bel palazzo su lo stile d' Inigo Jones.

BERCEAU. È uno strumento d' acciaio armato di piccoli denti quasi impercettibili per incidere *alla maniera nera*. Serve principalmente per preparare il rame, il quale rimane tutto coperto di piccoli buchi e di asprezze invisibili, dacchè vi si è passato lo strumento per tutti i versi. Posto al torchio il rame così preparato, viene tinto ugualmente d' un nero vellutato. Fin qui l' operazione è meccanica. Comincia poi l' artista con lame d' acciaio ben tagliente e col brunitoio a togliere le asprezze e i buchi da' luoghi, che vuol far comparire lisci, chiaroscuri, o bianchi.

Questo genere di lavoro è al rovescio di quello alla *punta* o a *bulino*. Col bulino si delinea il nero sul bianco, come si lavora colla penna. Col *berceau* si delinea il bianco sul nero. Questa operazione illanguidisce l' artista, e fa l' opera come acquarellata.

BERETTINI (*Pietro da Cortona*) n. 1596 m. 1669. Pittore e architetto famoso, è fuori di strada in architettura come in pittura. Irregolare in tutto, e di gran talento ha appestate le belle arti. Gli si dà il vanto d' aver fatto gran cose in picciol tempo. E che non si fa quando si scapriccia? Dalle sue cattive architetture taluno ha inferito che un pittore non può essere buon architetto. Non pare necessaria questa conseguenza. Chiunque è ragionevole può essere buono in architettura, in pittura, in scultura, in tutto.

La più grand' opera pittorica del Cortona fu il salone Barberini in Roma, dove visse e operò. Guai a chi piace. Su lo stesso fare sono le architetture. Il mausoleo di Montauti in s. Girolamo della Carità, e di Amici alla Minerva, la cappella della Concezione in s. Lorenzo e Damaso sono le sue opere minori. Le maggiori sono la cupola e la

facciata della Pace, la facciata di s. Maria in Via Lata, e tutta la chiesa di s. Luca, ch' egli chiamava la sua *figlia favorita*. La favorì infatti di tutto il suo valsente che si fece ascendere a 100 m. scudi. Ma la favorì anche d' irregolarità architettoniche più che le altre sue opere, le quali per altro ne hanno in abbondanza. Per decorare, egli si abusò degli ordini, e degli ornati. Dove non ebbe questa pretensione fu ragionevole come a Castel Fusano, e in un casino del Sacchetti dietro al Vaticano: ma questo è già ruina.

BERNINI (*Gio. Lorenzo*) n. in Napoli 1598 m. 1680. Suo padre Pietro Bernini era toscano, scultore passabile, lavorò in Napoli, dove si ammogliò con Angelica Galante, ma andò a stabilirsi in Roma con tutta la sua famiglia, chiamatovi da Paolo V. per decorar la cappella Borghese in s. Maria Maggiore. Gio: Lorenzo non avea allora che 10 anni, (ed era già scultore) e menò in Roma tutta la sua vita che fu di 82 anni, onde si può dir romano.

Niun artista moderno ha fatte tante opere quanto il Bernini. Il lavoro era la sua delizia. Dipinse anche. Ma la scultura e l' architettura lo innalzarono al più alto grado della celebrità. L' elenco delle sue opere architettoniche è numeroso al pari delle sue sculture. Le più vistose grandiosità di Roma sono di suo disegno. E sono le seguenti:

Le fontane della Barcaccia, di piazza Barberini, di piazza Navona, e della piazza Vaticana. L' elefante coll' obelisco nella piazza della Minerva. Abbellì ponte s. Angelo, fra le cui statue è quella sua che

Canta, suona e balla,
E pur le manca una
(spalla.

Le facciate de' palazzi di Propaganda, di Bracciano, di Barberini, di Montecitorio.

Le chiese di s. Andrea a monte Cavallo, e del duomo nella terra della Riccia. La cappella Cornaro nella Vittoria.

In s. Pietro i mausolei di Urbano VIII, e di Alessandro VII. La confessione, la cattedra, i quattro nicchioni ai piloni della cupola. La scala regia. La gran piazza a quattro fila di colonne isolate, con i due corridori che attaccano il colonnato al tempio. I campanili mancano in s. Pietro per le brighe degli artisti. Il Bernini li progettò, ne fabbricò anche uno, ma l'invidia lo atterrò.

Ma il Bernini non si lasciò atterrar dall' invidia; seguitò a lavorare.

Per queste sue opere, e per le altre tante di statuaria, egli si attrasse il favore de' grandi e de' regnanti. Luigi XIV. volle il Bernini, ed egli andò trionfalmente a Parigi co' suoi 68 anni. Vi spiegò per il Louvre un disegno sì smisurato che sbigottì quel re borioso. Onde se ne tornò in Roma senza aver fatto che qualche ritratto, ma ne ritrasse ricchezze grandi.

Il Bernini fu d' un ingegno vivo, facile, abbondante. Nella sua scultura si osserva facilità di concetti e di esecuzione, e mancanza di saviezza e di purità. Le sue qualità sono vizi brillanti. Egli fu il primo a introdurre licenze e scorrezioni sotto pretesto di grazia. Carni troppo molli; e senza vera bellezza. Non espressione, ma smorfia, attitudini affettate. Esecuzione fina, ma tormentata, e magra. Idee ingegnose, motivi nuovi, progetti grandi, ricchi, arditi, originali. Per esser originale non curò l'antico; quindi senza maestri egli fece tanti pessimi scolari, e per aver negletto i veri modelli dell' arte, egli servì di modello a tanti falsi copisti.

In architettura il gusto del Bernini fu meno insano. Non alterò le forme, nè le proporzioni degli ordini, nè le parti essenziali dell' arte. Il suo stile è elegante senza esser severo, senza grandi bellezze, e senza errori grandi. Grande però nell' invenzione e d' una magnificenza rara. Il suo ornato è più pomposo che ricco, spesso licenzioso, bizzarro, e talvolta puerile. Egli sacrificò la purità al fasto della decorazione.

Questo artista fu uno de' più favoriti dalla natura e dalla fortuna, fu ammirato e imitato, e frattanto non merita imitazione. È fuori di strada, specialmente nella scultura. Ma come mai un tanto ingegno si smarrì? Ne' due secoli, che lo aveano preceduto, le arti rinascenti percorsero tutti i gradi di debolezza, di crescimento, e di migliorazione. Gli artisti s' aveano procacciato tutto l' onore in seguir le regole e i modelli antichi. Quindi il Bernini per rendersi glorioso si fece originale. Credette giungere alla gloria coll' esagerazione; col lusso, coll' ostentazione. Le sue pompe imposero, sedussero gli occhi di tanti che non hanno che occhi, fu encomiato e accarezzato da quelli che si dicono grandi, e sono ben piccoli; finalmente dovette essere

imitato da tanta gente che sfugge la fatica di ragionare. Niente più facile dell' irregolarità, perciò corteggiata, e promossa da una lunga serie di seguaci.

Luigi Bernini fratello del famoso fu buon meccanico. Inventò quelle alte torri di legno per spazzare il tempio Vaticano. Inventò anche una bilancia per pesar i bronzi di s. Pietro.

* BERRETTINO. Color bigio.

BERRUGUETE (*Alonzo*) m. 1561 nacque presso a Valladolid, studiò in Italia e si trovò a Firenze quando Buonarroti e Vinci esposero i loro cartoni, fontane pittoriche. Anche Berruguete fu trino, cioè scultore, pittore, architetto. Carlo V. lo dichiarò suo artista, e gli diede la chiave d' oro. Fu di suo disegno il palazzo reale di Madrid, ora non più esistente. Esiste bensì in Toledo la porta di s. Martino d' ordine dorico architettata con semplicità. Gli si attribuisce il palazzo d' Alcalà spettante all' arcivescovo di Toledo, edificio grande e difettoso. Si crede anche sua gran parte della cattedrale di Cuenca, e il chiostro grandioso, pieno di ornati eseguiti con diligenza. Nella disposizione degli ordini il Berruguete fu meschino. Il suo principal merito fu nella scultura, e Toledo è ripieno di sue opere, fra le quali spicca la tomba del cardinal di Tabera nella chiesa dell' ospedale.

BERTANO (*Gio. Batista*) architetto mantovano del secolo XVI. Studiò con attenzione i monumenti di Roma antica, e la prospettiva. Il duca di Mantova Guglielmo III Gonzaga gli confidò la direzione degli edifici pubblici. Egli ne architettò alcuni che gli fecero onore, particolarmente la chiesa di s. Barbara col suo campanile a quattro ordini, in cui è un' iscrizione in gloria di questo architetto. Per la disputa sul duomo di Milano egli pubblicò una lettera diretta al Bassi. Fece ancora alcuni rischiarimenti su Vitruvio con buone osservazioni sull' ordine ionico.

* BIACCA Colore bianco, preparato colla ossidazione del piombo; se ne fa grandissimo uso dai pittori a olio e a tempera, ma non a fresco, perchè esposto all' aria aperta annerisce.

* BIADETTO. Colore azzurro o piuttosto azzurrognolo, del quale si servono i dipintori Si nominano ancora le *ceneri di biadetto*.

* BIANCHEGGIARE. Imbiancare.

BIANCO (*Bartolommeo*)

da Como. Esercitò la sua architettura in Genova, dove per il Balbi edificò tre palazzi, il nuovo molo, il nuovo ricinto della città, e per i Gesuiti un collegio di tal magnificenza, ch' era chiamato il loro palazzo.

BIANCO è significativo della luce, e il nero è significativo della privazione della luce.

L' arte frattanto prescrive di non far dominare troppo il bianco ne' lumi nè il nero nelle ombre. Raccomanda anche di non impiegar puri questi colori.

Il nero non esiste in quella natura che imita il pittore, se non ne' buchi e nelle profondità isolate. Altronde l'aria frapposta vi riflette qualche poco di luce, e tempera quella nerezza.

Il bianco puro non si accosta allo splendor della luce, che quando questa si riflette da alcuni punti di superficie liscia, come dall'acqua, dall' acciaio ec. Per imitar questi effetti l' artista impiega il bianco puro. Mescolando poi gradatamente questo bianco con tutti i colori degli oggetti, che in un quadro debbono partecipar della luce, è un mezzo proprio d' imitarla; ma si usi con circospezione, per non cader nella *farina* nel pallido, nell' insipido, nello smorto. Infinita è la distanza dal bianco il più puro alla luce.

Chi dunque volessse dipingere il disco del sole, ricorrerebbe al color giallo, biancastro, o rosastro: non imiterebbe l'oggetto, e mostrerebbe l'insufficenza dell' arte. Si priverebbe inoltre delle tinte più vive della sua tavolozza per dipinger lo splendore prodotto da' raggi solari.

L' arte non può imitare le splendidezze della natura; può solo richiamarci l'idea; e in ciò ha bisogno di sforzi e di meditazione.

* BIANCO D' ARGENTO. Specie di biacca più fina, che giova per conservare ai colori la trasparenza. È falsissimo che in questa preparazione chimica, da poco tempo introdotta, e venduta alcuna volta a caro prezzo, entri alcuna parte d' argento.

* BIANCO SANTOGIOVANNI, o *Sangiovanni*. Bianco che facevasi a Firenze con calcina ben bianca e ben purgata.

* BIANCOZZO. Bianco di fior di calce.

BIBBIENA (*Ferdinando Galli*) bolognese n. 1657. m. 1743. pittore e architetto. In Parma costruì la villa di Colorno, e un teatro con belle scene. Per tali opere si acquistò tanto grido che fu chiamato a Barcellona per dirigervi le nozze di Carlo VI, col quale passò

indi a Vienna, dove regolò altre feste, facendo di notte su la peschiera della favorita spettacoli straordinari. Il suo forte era nelle scene, e ne provvide i principali teatri d'Italia. Si è fatta una raccolta delle sue prospettive, e delle decorazioni teatrali. Volle dare alle stampe anche due libri d'architettura. Lasciò tre figli di ugual talento; Giuseppe e Antonio furono al servigio dell'imperator Carlo VI. Alessandro presso all'elettor palatino.

Il nuovo teatro di Bologna terminato nel 1763, ma per le opposizioni fu alterato con pregiudizio.

Suo fratello Francesco n. 1659 m. 1739 lavorò molto in teatri. Quello di Vienna, di Lorena, di Verona, degli Aliberti in Roma sono di suo disegno: tutti difettosi. Quello di Verona lo è meno, perchè fu regolato dal marchese Maffei antiquario.

BIBLIOTECA. Delle famose biblioteche antiche non si sa nulla. La biblioteca vaticana ricca di tutto non è che grande e ben situata, ma l'edificio non ha alcun carattere bibliotecario.

La biblioteca Medici in Firenze fu espressamente costruita da Michelangelo. La sua decorazione è di pilastri e di nicchie co' dettagli capricciosi michelangeleschi. L'esterno non ha niente di rimarchevole; ma l'insieme della sala è proporzionato, e ha qualche cosa di grande e d'armonioso.

La biblioteca di s. Marco in Venezia ha qualche idea di libreria. A dispetto di molti ostacoli il Sansovino eresse questo edificio, che al giudizio del Palladio è il più ricco e il più ornato degli edifici moderni. Al di fuori il dorico ed il ionico son trattati sontuosamente con tutta la regolarità, il cornicione è coronato da una balaustrata con statue. Il primo è arcuato, e anche le finestre superiori sono in arcate. L'arcata di mezzo conduce ad un vestibolo, dove è una ricca scala a due rampe. Il salone che precede la libreria è un museo di sculture. Finalmente la libreria ha in lunghezza sette arcate, e tre in larghezza, la volta a compartimenti dipinti da' più celebri artisti.

La biblioteca del non più re in Parigi non è che un magazzino di libri eccellenti e in più gran numero che altrove. Quella di s. Genevieffa ha della libreria; è una gran croce greca che forma quattro saloni riuniti in mezzo da una cupola; è anche guarnita di busti de' valentuomini.

La miglior biblioteca corrispondente al suo oggetto è quella di Oxford, architettata da Giacomo Gibbs nel 1747, e denominata la biblioteca *Radicliffe* dal nome d' un celebre medico, il quale diede per questa fabbrica più di 80 mila zecchini. Ella ha una rotonda con un subasamento rustico, in cui sono porte e nicchie, sopra cui s' erge una colonnata corintia (che salto !) di colonne accoppiate (male) con due ordini di finestre alternate con nicchie. Sul cornicione è una balaustrata adorna di vasi su gli acroteri. Il tutto è coperto da una buona cupola. Questo esteriore è d' un aspetto maestoso, malgrado i suddetti inconvenienti, le finestrucole superiori, e i frontespizi inutili. L' interno è ben disposto negli appartamenti e nelle sale del piano inferiore, come del superiore, in cui è una gran sala per i libri, decorata di pilastri ionici. E perchè ionico il di dentro, se il di fuori è corintio?

Il carattere della biblioteca richiede serietà, non molta ricchezza; perchè i fattori de'libri non sogliono esser molto ricchi, nè i libri raccomandano la ricchezza, ma l' arte di goderla, la più difficile delle arti. Esige inoltre regolarità e purità. Pare che la forma circolare sia la più conveniente, come più capace di contener maggior numero di libri, e di presentarli tutti ad un girar d' occhio. Per non ristringere il vaso collo sporto delle scansie, si potrebbe lasciar un gran vano nel muro, e in quel vano disporre i libri. Se la rotonda è ampia, può contener gran quantità di libri, senza farli andar su fino al soffitto. Sono forse in gran numero i libri buoni? Gli ordini d' architettura al di dentro vi staranno sempre male. Vi staranno bene ai peristili di fuori. E fuori e dentro vi staranno i ritratti degli uomini illustri colle loro rispettive invenzioni. Nè di queste, nè di quelle sarà grande la folla.

*BIGIO. Colore simile al cenerognolo.

BILANCIA pittorica è uno scherzo di M. de Piles, il quale ha voluto pesare il merito de' pittori riguardo alle principali parti della pittura, quali sono la *composizione*, il *disegno*, il *colorito*, e l' *espressione*. Egli divide il suo peso in 20 gradi: questo è il grado della suprema perfezione che ci è finora ignota. Il grado 19 è per quella perfezione, alla quale niuno è ancora giunto. Il 18 è per quelli che si sono più approssimati al perfetto. Eccone un saggio:

	Composizione	Disegno	Colorito	Espressione
Buanarroti	8	17	4	8
Raffaello	17	18	12	18
Correggio	13	13	15	12

La somma de' gradi assegnati a ciascuno fa il suo particolar merito. Onde il merito del Buonarroti è - 37, quello di Raffaello è - 65, quello di Correggio - 53. Questo è secondo de Piles. Ma un matematico dell' accademia delle scienze ha voluto più divertirsi col valutar questi pesi per il prodotto de' gradi, cosicchè il merito del Buonarroti sarebbe $8 \times 17 \times 4 \times 8 = 4352$. Quello di Raffaello $17 \times 18 \times 12 \times 18 = 60696$.

E perchè non usar di queste belle bilance per tutti gli uomini di qualunque condizione? Si avrebbero de' bei giuocarelli.

BILANCIARE è in pittura disporre gli oggetti con naturalezza, senza simmetria affettata; non però con disordine tale che da una parte sieno a mucchi, e dall' altra niente.

La natura ci avvezza ad una specie d' equilibrio: non ci precipita rapidamente da una dimensione all' altra, ma ci conduce successivamente per vari punti. Così l' occhio passeggia in un quadro come in un paese non troppo affollato, nè tutto deserto.

Questo bilanciamento si estende alle attitudini, alle espressioni, e a tutti gli accessorii della composizione.

*BISSO. Colore di porpora. Il *Cennini* lo compone di lacca fino ed azzurro oltramarino in parti ugali.

*BITUME. Bitumi *solidi* sono il succino, il gagate, il carbone di terra; liquidi la nafta, il petrolio e l' asfalto. Dei liquidi servivansi i Persiani e gli Assiri, e servivansi ancora i Cinesi ed altri orientali, in luogo di calce o d' altro cemento per collegare le pietre negli edifizi

BIZZARRIA è preceduta

dal capriccio, è sostenuta dalla moda, e finisce in delirio.

Il capriccio fa de' giuochi puerili, che possono nondimeno divenir nocivi. Ma la *bizzarria* fa un sistema distruttore dell' ordine e delle forme dettate dalla natura, e costitutive dell' arte. I più grandi uomini, i più bei secoli dell' arte, hanno dato in qualche capriccio, ma non in *bizzarria*. La *bizzarria* è de' tempi più corrotti e delle teste le più guaste, ed è un morbo contagioso.

La *bizzarria* nasce da più cause. Le principali sono relative ai paesi, ai tempi, e agli artisti che l' adottano.

1. L' abbondanza delle cose migliori produce sazietà, e rende insipide le bellezze semplici, e cerca d' aguzzare o d'ingannare il gusto. L' Italia, e particolarmente Roma abbonda di capi d' opera sopra tutto in architettura ne' monumenti antichi di ogni genere. Su que' modelli al rinnovamento delle arti spiegarono il loro genio i Bramanti, i Raffaelli, i Peruzzi, i Sangalli, i Palladii, i Vignola e tanti altri, non solo colla teoria che parla alla mente, ma colla pratica che parla agli occhi. Or chi non avrebbe pensato che lezioni ed esempi sì potenti non vi avrebbero promosso il gusto nella sua maggior purità, e preservata l' arte dalla licenza? Frattanto il secolo seguente fu quello della *bizzarria*. Il miglioramento rapido delle arti ne accelerò la caduta. Stanchi gli occhi delle forme semplici, la semplicità divenne monotonia, la saviezza freddezza, l' imitazione sterilità, la regolarità schiavitù; e così la *bizzarria*, e finalmente il delirio, si ebbe per ingegno. In Roma più che altrove si possono vedere gli sviluppi successivi dell' architettura moderna. A canto a edifici regolari s' alzano in un tratto edifizii i più bizzarri. Se l' occhio non fosse familiarizzato a queste inconseguenze, si potrebbe dire che Roma fosse formata da popoli opposti e nemici ne' loro gusti. Un periodo di dieci secoli tra le capanne di Romolo e il lusso insensato di Diocleziano v' introdusse meno disparità che un solo secolo in Roma moderna.

2. Ma quando la *moda* entra nelle maniere de' popoli, quella *moda* epidemica, che tiene nazioni intere in una specie d' infanzia e con un poter magico, mette in un moto perpetuo mobili, vesti, vitto, opinioni, frasi, come non avea da

ire anche nelle arti? La
a viene dalle ricchezze,
ılle ricchezze il lusso.
chitettura benchè po-
figlia della necessità e
ɔisogno, fattasi poi ric-
strariccа, come avea da
tere al torrente di tan-
ıcostanza? Per lusinga-
capricci d' un tiranno,
:hitettura invocò il soc-
) della *bizzarria*. Ella
sconde dietro la moda.
bizzarria ributterebbe
sua deformità, se la
ı non le prestasse la sua
hera; e la moda si di-
ıgerebbe presto, se la
rria non la rinnovasse:
ro unione mantiene il
impero. L' una s' inca-
d' inventare, l' altra di
are i suoi vezzi all' in-
ione. La *bizzarria* non
che gli estremi, non
ɔno, non convenienza,
utilità. Quindi forme
ù incomode, contorni
oli, disposizioni ribut-
, traversi insensati: tut-
buono per lei, tutto è
lente per la moda, pur-
' invenzione di oggi dif-
:a da quella di ieri. In-
ıtta nell' architettura vi
ita la bizzarria il suo
nio in grande: alle li-
rette sostituisce centi-
e, ai piani regolari par-
stilinee tormentate, al-
ımetria il pittoresco, al-
line il caso. E gli uo-
si prosternano davanti
all'idolo della *moda*, e dan-
no il titolo di genio e d'in-
venzione alla bizzarria che
non produce che mostri.

3. Gl' inventori della *biz-
zarria* in architettura han-
no dovuto possedere una e-
strema facilità, una soprab-
bondanza d' invenzione, e
un' immaginazione focosa da
non restar compressa da re-
gole. Mal prevenuti contro
l' imitazione e contro l'au-
torità, tenendo per un pre-
giudizio il credito de' loro
predecessori e il rispetto che
loro si presta, e stimando
pusillanimità o pecoraggine
l'andar dietro ad altri, come
se non avessero altro meri-
to che dell' anzianità, con
questi e con altri consimili
paralogismi hanno aspirato
alla bella gloria di farsi o-
riginali.

Per disgrazia lo sono di-
venuti, ma non già con isfor-
zi sorprendenti per imitare
la bella natura, non per ri-
cercare le proporzioni le più
convenienti e adattarle con
penosa verità, e farne com-
binazioni nuove sì, ma bel-
le. La loro originalità è tut-
ta nella *bizzarria*. Un u-
more invidioso li ha portati
a contraddire ogni sistema
antico, e per allontanarsi
più manifestemente da' loro
predecessori hanno abiurato
fino l'imitazione della natura.
La loro gloria dunque è nel-
l'invenzione di combinazioni

stravaganti e sforzate, ne' rapporti più incomprensibili, nelle configurazioni stravolte, in una unione di parti discordanti. Ecco i gloriosi originali della *bizzarria*.

È superfluo parlar di quella folla di artisti parassiti, che la mediocrità e il meccanismo strascina sempre intorno agl' inventori.

È bensì importante trovar un rimedio contro al capriccio, alla *bizzarria*, e al delirio degli artisti, e particolarmente degli architetti. Il rimedio sarebbe un piccolo catechismo di pochi e veri principii sull' imitazione, e sull' invenzione. Le false idee o l' abuso di queste parole è una delle cause principali degli errori nelle opere del regno della *bizzarria*. Per gli architetti poi è necessario un codice su l' essenza dell' architettura. Questo sarebbe l' unico specifico. E se ne avessero presa una buona dose gli artisti ingegnosi, invece di divenir inventori di *bizzarrie*, sarebbero riusciti uomini egrègi e promotori gloriosi di vere bellezze.

BLOND (*Gio: Batista*) parigino n. 1679 m. 1719 accrebbe il corso e il dizionario d'architettura del d'Aviler. Tra le sue fabbriche in Parigi è considerabile il palazzo presso i Certosini. Fu chiamato a Pietroburgo dal Czar Pietro per opere grandi; ma appena giunto vi morì, e il Czar gli fece fare esequie magnifiche. Il suo *traité du jardinage* è accresciuto da note d' Argenville.

BLONDEL (*Francesco*) parigino n. 1617 m. 1686.

È ben curioso che i tre più grandi architetti di Francia non sono stati architetti. L' architetto del Louvre fu Pietro Lescot, ed era abate di Clugni e canonico. L' autore del peristilio del Louvre fu Claudio Perrault, ed era medico e uomo di scienze. Le scienze anche professò il Blondel, fu inviato alle corti estere, e maresciallo di campo. Fece una comparazione tra Pindaro ed Orazio, un corso di matematiche, la storia del calendario, l' arte di gettar le bombe, una nuova maniera di fortificare le piazze, e un gran corso d' architettura, e delle note su l' architettura di Luigi Savot.

Il Blondel viaggiò in Egitto, fu inviato a Costantinopoli, nè manifestò il suo talento per l' architettura che a' cinquant' anni. L' occasione ne fu il ponte di Saintes su la Charente. Quel ponte era caduto più volte; egli lo rifabbricò

solidamente; e lo abbellì d'un arco trionfale. Abbellì poi in Parigi la porta s. Antonio con un arco trionfale, e quella di s. Bernardo. Ma il suo capo d' opera fu la porta di s. Denis. Architettò anche la corderia di Rochefort a due piani larghi 24 piedi, e lunghi 1300 senza contarvi i padiglioni.

BLONDEL (*Francesco*) m. 1773 architetto francese di merito distinto per le molte fabbriche a Metz, a Strasburgo, a Parigi ec. e specialmente per il suo buon *corso d' architettura*. V. *Memorie degli architetti*.

BOCCANERA (*Marino*) architetto genovese del sec. XIV. Egli cominciò il gran molo con fondamenti di blocchi enormi di marmi strappati dalle montagne vicine. Compì l' arsenale delle galere, fece il bacino per mettere i vascelli a coperto, aumentò nel 1300 considerabilmente il porto, e fece costruire molti acquedotti per condurre l' acqua in città. La di lui famiglia è illustre per questi suoi meriti, e per personaggi che in appresso hanno esercitato con isplendore i principali impieghi della repubblica, cui ha dato anche dogi.

BOFFRAND (*Germano de*) n. 1667 m. 1754 architetto francese amante del Palladio, e di particolare talento nella distribuzione. Architettò una bella casa da caccia presso Bruxelles. In Nancy fece il nuovo palazzo per il duca Leopoldo I, un altro per il principe di Craon, e quello di Luneville. A Parigi costruì quello di Montmorency, e di Argenson. La sua più bella fabbrica è l' ospedale degli esposti, semplice e conveniente. Il palazzo, ch' egli cominciò a Wurtzburg per il vescovo, sarebbe il più grande di Germania, se fosse terminato. Il Boffrand fu anche un buon idraulico, e fu ispettore de' ponti e degli argini. Fu di cuor grande, di maniere gradevoli; veramente artista di merito.

* BOLIO. Bolo, bolarmeno, col quale si fa la tempera per mettere l' oro. Quindi *metter di bolo*. Si mette d' oro in tavola anche con *verde terra*.

* BORCHIA. Scudetto colmo, di picciola dimensione, che serve a vari usi, sempre per ornamento.

BORROMINI (*Francesco*) n. in Como 1599. m. 1667. Venne giovinetto in Roma, si diede prima alla scultura, e fece in s. Pietro alcuni angeletti ne' festoni delle porte piccole, e nel bassorilievo d' Attila.

Il credito dell' architetto

pianura ridente d' erbe, abbandonata alle gregge, donde per più viali dritti o tortuosi rimettersi al coperto variamente ombrato di verzure diverse; evitar la noia d' un sentiero troppo lungo e troppo uguale, per qualche oggetto gradevole inaspettato; dall' aperto rinselvarsi nell' oscuro e nell' agresto, e dal disordine alla prima girata incontrare una prospettiva d' un bel quadro; tutte queste varietà debbonsi trarre dalla varietà del sito. Il sito vuol essere ineguale e montuoso. Alcune fabbriche vi aggiungono grazia, qualche tempietto, qualche pezzo rustico, un eremo.

Il *bosco* deve far anche un bell' aspetto al di fuori; è il limite il più vantaggioso per terminar l' orizzonte: gli alberi legano il cielo e la terra nel modo il più gradevole; è la più ricca prospettiva specialmente da lontano. Più il pendio è rapido, più anfitrealmente sembra sospeso il *bosco*, e più imponente. Dunque gli alberi più grandi sieno alla sommità, i più piccoli in giù: le loro specie differenti faranno armonia di forme e di toni. Il contorno offrirà altre varietà dilettevoli, e se il prato s' introduce profondamente nel *bosco*, e se il *bosco* esce in punte sul prato, quel tappeto di verdura ondeggiante ingrandisce l' immaginazione, e fa l' aspetto più vasto di quel che è in realtà.

BOTT architetto fu impiegato sul principio di questo secolo da Federico I. re di Prussia nella bella porta di Wasel, nel castello e nell' arsenale di Berlino, nella casa della posta, e nel portico del castello di Potzdam.

* BOZZE. Piccioli modelli, o quadri che conducono gli artefici, per farli poi maggiori nell' opera, quasi principio di lavoro di scultura, o d' altro; e *bozza* dicesi cosa enfiata o enfiatura. Quindi bozze si dissero quelle pietre che con maggiore o minore aggetto sportano in fuori dalle fabbriche. Fannosi alcuna volta piane, acciocchè non si faccia con esse scala alle muraglie; altre volte più rilevate; e si usano per lo più con l'ordine rustico *V.* BUGNE.

*BOZZETTO. Schizzo in piccolo di opera grande.

*BOZZO. Pezzo di pietra lavorata alla rustica.

*BRACCIALETTI. Ornamenti che dagli antichi portavansi alle braccia, sopra il pugno o sopra il gomito. Anche i soldati ne portavano, e loro si accordavano come militari compense. D' ordinario erano d' oro; alcuni ve ne avevano d' altri metalli, e fino d'avorio. Molti se ne trovano nei musei.

BRACTEATE. Monete
o più dei bassi tempi,
ate grossolanamente di
e sottili di metallo, nel-
ali d' ordinario rimane
na parte il rilievo, dal-
ra l' incavo.

RAMANTE LAZZARI
Urbino n. 1444 m. 1514
itetto di prima classe, e
ratore dell'architettura.
osservò con attenzione
numenti architettonici
oma e di Napoli, e pro-
d'imitarli nelle sue fab-
e, le quali sono molte in
, e sono le seguenti.
chiostro della Pace, il
zo della cancelleria, il
zo Giraud. Il cortile
lvedere col nicchione
ndo è ora così frasta-
e alterato che non è
uello. Scale bizzarre
lvedere. Il raddrizza-
o di strada Giulia col
ipio d' un palazzo per
le curie di Roma. Il
ietto rotondo nel chio-
di s. Pietro Montorio.
e altre fabbriche altro-
er varie città. Ma l' o-
sua più strepitosa fu
iesa di s. Pietro in Va-
o, progettata da lui in
a di *croce latina*, ma
à alterata e rialterata
architetti suoi succes-
che di Bramante non
rimasto più niente.
suo stile fu secco e ti-
specialmente nelle sue
e opere: si vede che
e allora rinasceva.

Fu Bramante d' umor allegro, di gentili maniere, e portato a beneficare soprattutto i buoni talenti. Egli condusse a Roma Raffaello, lo promosse, e gl' insegnò l' architettura. Nella scuola d' Atene Raffaello fece il ritratto di sì degno maestro, che sta lì disegnando una figura geometrica. Egli fu anche poeta e improvvisatore, come può esserlo facilmente chiunque ha voglia di comparir dotto agli ignoranti.

BRAMANTINO (*Bartolommeo*) pittore e architetto milanese del secolo XV. Misurò le antichità di Roma e di Lombardia, e fabbricò in Milano alcune chiese, fra le quali si vanta quella di s. Satiro, ornata entro e fuori di colonne. Si crede ch' egli introducesse nel milanese il buon gusto, e che Bramante d' Urbino profittasse de' suoi consigli.

BRANCA (*Gio.*) n. 1571 architetto di Loreto, e ingegnere. Il suo *Manuale di architettura* accresciuto dal D. Vegni è un libretto utile.

* BRAVURA dicesi dal *Baldinucci* una certa fierezza, o furia di movimento veemente in ogni operazione della figura, alla quale non disdice alle volte un poco di durezza.

BRECCIA è marmo composto di frammenti d' altri marmi uniti da un glutine

della stessa natura, o di specie particolare.

La *breccia antica* è di macchie tonde disuguali, bianche, blù, rosse, grigie, nere.

La *bianca* è di violetto, di bruno, e di grigio fra grandi macchie bianche.

La *corallina*, o serancolina ha macchie a color di corallo.

La *dorata* ha macchie gialle bianche.

La *grossa* ha tutti i colori delle altre brecce.

L' *isabella* ha gran placche a color d' isabella fra bianche, e violette pallide.

Breccia d' Italia *antica* è nera, bianca, e grigia. La *moderna* ha del violetto.

La *nera* ha macchie grigie brune fra macchie nere con punti bianchi.

De' *Pirinei* ha fondo bruno con diversi colori.

La *saraveccia* è di fondo violetto bruno con gran bianche isabelle.

La *salvaterra* ha macchie gialle, grigie e nere.

Sette basi è di fondo bruno con macchiette tonde sporche.

Di *Verona* è mista di rosso pallido, cremesi, e blù.

La *violetta* è d' un bruno sporco con lunghe bande violette.

BREUCK (*Giacomo*) architetto fiammingo fece nel 1621 edifici considerabili a Saint-Omer, e nel 1634 eresse in Mons la grandiosa fabbrica per i monaci di s. Guillain. Egli intendeva bene la distribuzione, la solidità, e anche la decorazione. Per divertimento fu anche scultore.

* BRILLARE. Scintillare con luce tremola, il che il *Baldinucci* crede derivato forse da *Berillo*. Si potrà dunque dire italianamente un lavoro *brillante*. Un colorito si dice da noi piuttosto *fresco* che *brillante*.

BRINDISI celebre nell'antichità non conserva di antico che il resto di due colonne. Una è rotta e rovesciata a traverso sul suo piedestallo. L' altra è in piedi sana, alta 56 piedi, e di marmo bianco. Il suo capitello è di quelli allegorici: ad ogni angolo è un Nettuno, tritoni vi formano le volute; e quattro donne sono alle quattro facce. Che tal colonna servisse per fanale, sarebbe stato un incomodo fanale. Forse era un termine della via Appia, che da Roma terminava a *Brundusio*. Questa città avea conservato molti monumenti di acquedotti, di terme ec. fin a Carlo Quinto. Costui devastò l' Italia per costruire mura e torri brutte e inutili.

BRIOSCO (*Andrea*) nel principio del secolo XVI in Padova sua patria architettò insieme con Alessandro Leopardo veneziano,

entrambi architetti, e scultori, la bella chiesa di s. Giustina, una delle più magnifiche chiese d' Italia, ed è ancora senza facciata. Nella chiesa del Santo, cioè di s. Antonio, è quel suo gran candelabro, per cui gli fu battuta una medaglia: ANDREAS. CRISPUS. PATAVINUS. AEREUM. D. ANT. CANDELABRUM. F. È chiamato *Crispo*, perchè era soprannominato il *riccio* per i suoi capelli ricci.

* BRIZZOLATO. Mescolato di due colori sparsi minutamente.

BRONZO composto di rame, di stagno, e di zinco. I suoi usi principali sono per campane incomode, per cannoni distruttori, per isculture di brutta vista, e per inutilità nell' architettura. Per questi suoi principali usi l' invenzione del *bronzo* non merita che disprezzo.

Ma i ramponi di *bronzo* sono pur necessari nelle fabbriche. Sì; per farle ruinare più presto per la rapacità de' ladri. E qual bisogno di ramponi? Le buone fabbriche si sostengono col cemento, e col peso delle loro masse

I travi di *bronzo* del Panteon, ora cattedra e baldacchino in s. Pietro, e cannoni in castel s. Angelo; le quattro colonne di *bronzo* dorato nel tempio di Giove Capitolino, ora in s. Gio: Laterano; le tante porte di *bronzo*; il tempio tutto quanto di *bronzo* fatto da' Lacedemoni su d' una collina in onore di Minerva; tutte queste, e quante altre opere di bronzo si possono declamare, non sono che per un fasto vano di brutto aspetto. Se tutto il Vaticano fosse di *bronzo*, sarebbe stupendo, ma stupendamente orrendo. Se i capitelli delle colonne del foro romano fossero di *bronzo*, farebbero sì bella comparsa come di marmo? E l' Apollo di Belvedere in *bronzo* diverrebbe più bello?

BROSSE (*Giacomo de*) architettò in Parigi il palazzo di Luxemburg, per Maria de' Medici, che lo volle sul gusto del palazzo Pitti di Firenze. Vi si ammira il carattere di virilità, la severità delle forme, la grandiosità della massa. Ma l' affettazione del bugnato che domina da per tutto fra molte licenze, dà del disgusto, tanto più che in Parigi quel genere austero è solo, e non ha come in Firenze, e in altre città d' Italia altri edifici di consimile carattere; che gli facciano qualche accordo. Egli fece la facciata di s. Gervasio a tre ordini co' soliti abusi. Costruì anche la gran sala della Giustizia a due grandi navi a volta divise da una fila di arcate sostenute da piloni, e illuminate

vantaggiosamente da finestroni alle estremità. La decorazione è dorica, ma irregolare. Il de Brosse fu d'uno stile pesante. Egli eresse anche il tempio di Charenton per i protestanti, ornato di colonne doriche; e capace di 4 mila persone. Ma appena fatto fu disfatto per la revoca dell' editto di Nantes, e vi fu rifatto un monistero di monache. L' ultima opera del Brosse fu l' acquedotto d'Arcueil lungo 6609 tese; costruzione solida di pietra di taglio, e di bell'aspetto, col cornicione ornato di modiglioni.

BRUANT (*Liberale*) architetto francese del secolo scorso. La sua principal opera è la casa degl' invalidi in Parigi. Edificio de' più vasti, e regolari nell' euritmia e nella simmetria, ben inteso nella distribuzione de' cortili, e in tutti i disimpegni e nelle uscite. Cose essenziali in fabbriche di tal natura. La semplicità vi fa bellezza, e prende un' aria di magnificenza. Il gran cortile è veramente grandioso. Ma la facciata è meschina per la moltiplicità delle sue aperture.

Egli architettò anche la casa de' mercanti di drappo, a due ordini, dorico e ionico con un attico. Nel dorico le basi si compenetrano. E qual bisogno di basi ha il dorico? Il fregio è diviso regolarmente in trigrifi e in metope. V' è un intrico di frontoni circolari e triangolari.

BRUCE (*Guglielmo*) uno de' migliori architetti inglesi edificò nel 1702 il palazzo Hopeton nella Scozia. Il pianterreno ha portico, sala, e quattro belli appartamenti, Nel mezzo è una scala ottagona, che porta al piano nobile. La facciata è a bugne di bella pietra; le finestre sono proporzionate, e in cima è una balaustrata con varie statue. Campeggia nel mezzo una cupola che cuopre la scala. Sono frequenti le cupole ne' palazzi d' Inghilterra, e vi stanno meglio che nelle chiese.

BRUNELLESCHI (*Filippo*) n. in Firenze 1377. m. 1444. Fu da fanciullo argentiere. Allora la cisellatura era scuola di scultura, e come scultore concorse al lavoro delle porte del Battistero di Firenze insieme con Donatello suo amico, e ne avrebbe riportato il premio; ma dacchè vide i disegni del Ghiberti, si vide vinto; proclama egli stesso il suo vincitore, e con Donatello fa premure che si dia al Ghiberti l'impresa dell' opera, ed egli ricusa d' esserne a parte. Questo tratto di magnanimità dovrebbe esser impresso nel cuore degli artisti e de' non artisti.

Il Brunelleschi era fatto per esser il primo in un'arte. Egli sapeva di geometria e di ottica, andò con Donatello a Roma, restò incantato a que' monumenti delle antiche fabbriche che allora erano in maggior numero, e meno ruinate; se ne innamorò, le studiò con avidità, vivendo miseramente con qualche lavoro in argento; e riesaminandole indefessamente divenne il ristauratore dell' architettura.

In Roma egli concepì il disegno della gran cupola di Firenze, ma ne fece un secreto anche al suo intimo amico Donatello. Egli ritrovò le proporzioni de' tre ordini; cioè gli elementi dell' architettura. Ma comprese che vi voleva un' altra scienza, senza di cui le invenzioni più ricche non sono che brillanti illusioni. Su la costruzione egli interrogò gli antichi, e imparò l' accordo fra la solidità e la bellezza, quel giusto equilibrio di forze che rende tutto ammirabile senza stupefare, perchè impiega mezzi semplici, variati, fecondi, e gli edifici risultano durevoli, grandiosi e belli. Con queste cognizioni il Brunelleschi aspirò alla gran cupola, sicuro del fatto suo.

Egli insinuò ai Fiorentini la possibilità e la difficoltà dell' impresa, ma senza svelarne il suo come. Quando li vide impegnati, egli affettò indifferenza e se n' andò a Roma a raccorvi nuovi lumi. Frattanto a Firenze si tennero assemblee inconcludenti. Vi si fecero venire da tutta Europa gl' intendenti più saputi, come avea proposto lo stesso Brunelleschi. Fu sollecitato anche egli a ritornar in patria. Vi andò, e vi udì gli spropositi che l' ignoranza dei 1420 sgorgò in quella grave assemblea di ciechi orgogliosi. Fecero a chi più spropositasse. Gli uni proposero alzar pilastri con archi sopra per sostenere l' armatura. Altri di costruire un sol pilone nel mezzo, e di farvi la cupola in forma di padiglione. Vi fu chi progettò un monte di terra con delle monete dentro, e compita l' opera, lasciar la plebe a portar via quella terra per raccorne le monete.

Il Brunelleschi rideva. E fu deriso quando disse che egli senza alcuna armatura farebbe una cupola dentro l' altra. La sua maggior difficoltà fu di persuadere i Signori Deputati, nè riuscendovi uniti in corpo, li investì in dettaglio: e finalmente a forza di ragioni li vinse. Ma non manifestò mai il suo secreto. Allora fu ch' egli propose di fare stare un uovo in piedi. Datogli un colpetto, vi sta.

Questo lo sapevamo far anche noi. Così anche direte quando avrete visto il mio modello, e perciò non ve lo mostro. Il suo disegno era semplice; ma egli ben conosceva che il volgo è portato per il maraviglioso, e perciò egli faceva il misterioso.

Finalmente a forza di sagacità gli fu data la commissione, ma come per saggio, d'innalzar la fabbrica fin all'altezza di 12 braccia. Allora si scatenò l'invidia: tutti i suoi serpenti sibilarono agli orecchi de' cittadini e de' magistrati la vergogna di Firenze e dell'Etruria tutta di confidare una tanta opera ad un solo omiciattolo che non avea fatto mai niuna fabbrica. E i magistrati gli diedero per compagno il Ghiberti, quello stesso ch'era stato trattato con tanta magnanimità dal Brunelleschi. E il Ghiberti ignorante d'architettura ebbe la viltà d'accettare la carica.

A questo tratto diede in tali smanie il Brunelleschi, che voleva andarsene a Roma. Ne fu disuaso, ma volle vendicarsi. La sua vendetta fu di fingersi ammalato, affinchè il Ghiberti operasse solo da sè. Ma solo non seppe colui fare che spropositi. Onde fu il Brunelleschi trionfante, e riconosciuto l'unico a condurre l'impresa. Egli la condusse con tale attenzione, che non vi s'impiegava neppure un mattone senza il suo esame. E per maggiore speditezza fece costruire su la fabbrica quanto bisognava al vitto e al coperto degli operai.

Il meccanismo di quella costruzione non può concepirsi che da chi lo sa esaminare. Egli seppe provvedere a tutto colla maggiore semplicità. Prima di morire egli ebbe la consolazione di veder terminata la sua gran cupola. Non le mancava che la *lanterna*; e si vuole che nel testamento egli consigliasse che si mettessero sopra massi grandi di marmo, affinchè non si aprisse la volta che era di *sesto acuto*. Si è poi sperimentato che il peso delle lanterne ruina le cupole per la maggiore spinta laterale.

Questa cupola è del diametro di 130 piedi, alta 125 dalla cornice del tamburo fino all'occhio della lanterna, e da terra fino alla croce 330 piedi. Tanta elevazione in tanta grandezza era senza esempio, e servì d'esempio a Michelangelo per far la vaticana ancora più grande e più alta. Questa di s. Maria del Fiore è su d'una base gotica; onde la cupola non potè esser che ottagona. Il suo tamburo è basso, e senza ornati di

colonne, le quali non sono che contrafforti mascherati. Venne poi voglia di farvi un colonnato, e ne fu dato il pensiero a Baccio d' Agnolo, ma non fu eseguito, perchè Michelagnolo lo sentenziò, una *gabbia da grilli*. E che effetto fanno quelle colonne in quell' altezza? Non sono che contrafforti. Il Brunelleschi non ebbe bisogno di contrafforti. La sua cupola non è su piloni, nè su archi, ma sopra muri. La grossezza della volta interna è 6 piedi 5 pollici in giù, e 2-1 in su. L' esterna 4-3 a basso, e 1 alla sommità. Gli angoli sono fortificati ad 8 costoloni a forma di speroni. Fra ciascuno degli 8 speroni tutti di pietra sono due altri, che diminuiscono piramidalmente, e formano la muscolatura, o l' ossatura principale della costruzione. Questa costruzione riposa tutta sopra un massiccio alto 42 piedi di macigni collegati da una catena di ferro stagnato. Fra gli speroni sono degli archi rinforzati da tronchi di quercia per meglio sostenere gli speroni. Gl' intervalli fra gli speroni sono di mattoni *a spina pesce*. È mirabile in tutto il meccanismo di questa cupola. Ma che cosa è poi una cupola? A Roma per denotar disprezzo verso taluno, si dice *averlo in cupola*, E in *cupola* si potrebbe avere la maggior parte delle Cupole. V. *Cupole*.

Il Brunelleschi si fece anche grand' onore a Fiesole nella Badia de' canonici regolari, e si approfittò del monte per unire alla decorazione ogni comodità e delizia.

Egli diede il disegno per la chiesa di s. Lorenzo in Firenze a due file di colonne ben proporzionate che dividono la pianta in tre navate. Egli non terminò che la sacristia, che è la tomba de' Gran Duchi. Il resto riuscì difettoso pe causa degli esecutori.

Il suo disegno per il palazzo di Cosimo de' Medici parve troppo magnifico, e il Brunelleschi lo fece in pezzi con rammarico di chiunque l' avea visto. Egli ebbe il rammarico di veder molte cose sue senza esecuzione, e altre non compite. Il tempio degli Angeli d' un disegno ingegnoso è rimasto in modo che non se ne comprende nulla.

Miglior sorte ebbe il suo palazzo Pitti. Egli lo bugnò tutto, perchè il bugnato fu sempre il gusto degli Etruschi, e le ruine di Fiesole e di Roma gliene diedero l' esempio. Egli ebbe bisogno di grandiosità di proporzioni, e di fierezza e di energia colossale per correggere la monotonia e la

gravezza di quelle bugne così profuse. Fece bene a non impiegarvi alcun ordine. Questo edificio, benchè rustico, ha del maestoso. Le finestre sono ben intese. Vi si desidera un cornicione corrispondente alla gran massa. Ma il Brunelleschi non condusse questo edificio che fin al secondo piano: il resto fu terminato dall'Ammanati.

Il Brunelleschi era anche ingegnere. Fece Fortezze a Milano, a Pisa, a Pesaro. Intendeva bene la meccanica. Nella chiesa di s. Spirito a Firenze egli fece il Paradiso, ch' era una gloria immensa, in mezzo di cui giravano tanti personaggi che rappresentavano santi e angeli in una folla di lumi che scoprivansi in più riprese. Questa commedia finalmente produsse l' incendio della chiesa. Si rifece la chiesa con disegno del Brunelleschi; ma al solito il suo bel disegno fu mal eseguito.

Il nome del Brunelleschi era in tanta celebrità, che Eugenio IV lo domandò a Cosimo de' Medici. Questi glielo inviò con una lettera, in cui diceva che quell' artista era capace di muovere il mondo. Il Papa nel vedere un omiciattolo sparuto, gli domandò se fosse egli che era abile a smuover l' universo. Il Brunelleschi gli rispose *V. S. mi dia un punto d' appoggio, e vedrà*.

Il Brunelleschi fu seppellito in s. Maria del Fiore. Gio. Batista Strozzi gli fece la seguente iscrizione.

Tal sopra sasso sasso
Di giro in giro eternamente io strussi,
Che così passo passo
Alto girando al cielo mi condussi.

* BRUNIRE. Dare il lustro. Così la Crusca. Negli esempi però vedesi applicato più sovente alle armi ed all' acciaio.

* BRUNIRE. Lisciare, dare il lustro con pietra a carta tinta o ad oro. *V.* AMATISTA. *Ancora è buono*, dice il *Cennini*, *dente di cane*, *di leone*, *di lupo*, *di gatto*, *di leopardo*, *e generalmente di tutti animali che gentilmente si pascono di carne*. Ella è però cosa degna d' osservazione, che il vocabolo *gentile* si adopera dal *Cennini* in tutt' altro significato che in quello nel quale da noi più comunemente si usa. Egli dice più *gentili* le pietre, o le gemme più dure in luogo ove solo cade il discorso sulla loro durezza. — *Brunire* alcuna volta presso il *Cennini* vale *campire*.

* BRUNO. Colore nereggiante. Alcuna volta si piglia per nero. Del bruno d' Inghilterra servivansi i

pittori avanti l' epoca del *Baldinucci* per ombrare i rossi a fresco. Quello era probabilmente un ossido di stagno.

* BRUTTO. Si definisce dal *Baldinucci*, ciò che manca della proporzione convenevole; ciò ch' è deforme, sproporzionato, mal fatto, contrario di bello.

* BUCCIUOLO, o BUCCIOLO. Cannello di penna per far pennelli di vaio.

*BUCRANJ. Teste di bue scarnate e scorticate, che si ponevano su di alcuni antichi monumenti, delle quali gli architetti adornano ancora alcuna volta i fregi.

BUGNE, bugnato, bozze, è ogni protuberanza nella superficie de' muri. Quest' uso nelle fabbriche può esser provenuto dalle primitive costruzioni fatte di tronchi d' albero: tronchi sopra tronchi fanno un *bugnato*. Più facilmente da massi di pietre grezze, da spianarsi compita l' opera per farla comparire come di getto; vedendo che quelle pietre grezze, stavano anche bene, si sono lasciate com' erano. Così dal rozzo si trasse non so che di bello.

I Greci osservatori della convenienza furono sobri nel bugnato. Non si vede che nel basamento della Lanterna di Demostene, in quella parte ch' è di pietrame, e non nel resto ch' è di marmo. I Romani ne furono più generosi, ma lo impiegarono opportunamente nelle grandi masse di sodezza, come nel mausoleo di Cecilia Metella, nel foro di Nerva, nell' Anfiteatro di Verona, nella Maison Ruarrée de Nimes: ma non l' unirono mai con colonne.

I moderni lo hanno amato ancora più, specialmente il Brunelleschi. Egli lo profuse fin nel palazzo Pitti in Firenze. Il *bugnato* ha dell' austero e dell' imponente. Poteva allora convenire in una città repubblicana, quanto ora sconviene nella monarchia.

L' uso del bugnato dipende dalla natura delle forme degli edifici. Conviene dove la pietra non rappresenta altra materia come nei muri, o ne' basamenti, nei ponti, negli acquedotti, nelle torri, nelle fortezze. Nei portici, ne' piloni, ne' pilastri, sobrietà. Sconviene dove sono ordini. È assurdo nelle colonne. La colonna vi comparirebbe un ammasso di tronchi di diverso modulo. Dovunque la fabbrica rappresenta legno, il *bugnato* non ha luogo. Molto meno lo ha nelle fabbriche gentili. I differenti *bugnati* più o meno sentiti, aspri, vermicolati, lisci hanno il loro uso secondo la

natura delle fabbriche. Ma dove converranno mai quelli lavorati a punta di *diamante*? Quell' affettazione è peggiore di quelli a scoglio del nobile palazzo di Monte Citorio a Roma.

* BULINO, Strumento d' acciaio, tagliente ed acuto, col quale si incide il legno ed il metallo anche più duro, e quindi è il più comunemente adoperato nell' intaglio, o nella incisione in rame. Dicesi perciò un *bel bulino*, o una *bella opera di bulino*, un detaglio in rame ben eseguito con questo mezzo. – Il *bulino* propriamente è un picciolo stromento d' acciaio a foggia di uno scarpelletto, augnato da un angolo all'altro per isbieco. Esso serve per niellare, per incidere, per rinettare getti di metallo, ec.

BULLANT (*Gio.*) architetto francesce del XVI. secolo. Fu il primo in Francia a scuotersi dal letargo gotico.

Per Caterina de' Medici fece in Parigi il palazzo della Regina, poi di Soisson, e poi distrutto con tutti i suoi giardini, non n' è rimasto che una colonna, in cui Caterina andava a istruirsi d' astrologia. Essa colonna non è già la Colonna Traiana; è dorica, alta 72 piedi, il suo diametro è di 9-8, e dal zoccolo fino alla sfera e alta 143 piedi. Ha 18 scanalature ornate di corone, di gigli, di cornucopie, di specchi rotti, e di lacci d' amore strappati. Per impedirne la demolizione fu comprata per 360 scudi da m. de Bachaumont amatore zelante, il quale la donò alla città, la quale voleva trasportarla nel centro della piazza per servirvi di gnomone. Ora si trova nella circonferenza nascosta da edifici che non ne fanno vedere che la testa.

La stessa regina Caterina impiegò il Bullant e Filiberto de Lorme al palazzo delle Tuilleries. Ma quell' edificio ha sofferto tante alterazioni che non è possibile riconoscervi le tracce de' suoi due primi architetti. Lo stesso è del palazzo Carnavalet.

Il gusto del Bullant si conosce nel palazzo del contestabile Montmorency a Escoven, dove si ritirò quel personaggio disgraziato dalla corte, e vi fece incidere que' versi d' Orazio *Aequam memento rebus in arduis servare mentem ec.* Quivi è un misto di gotico e di non gotico. Tetti acuti, finestre strette, torrette agli angoli, ornati magri, sono resti gotici. Nel tutto insieme regolarità di proporzioni, pilastri, colonne isolate, buoni

profili, eleganza di ornati distribuiti con iscelta, annunziano risorgimento di gusto. Questo palazzo, o sia castello è in quattro corpi che fanno un quadrato con quattro padiglioni agli angoli, circondato da fosso in tre parti, e alla quarta è in una terrazza che domina sul borgo. L' avancorpo della facciata d' ingresso ha nel pian terreno 4 colonne doriche col fregio ripartito in triglifi e metope. L' ordine superiore è ionico con una loggia in mezzo; al disopra è l' immagine del contestabile a cavallo in basso rilievo. Il finale è un attico sostenuto da cariatidi, o piuttosto da termini. Le facciate della parte del cortile di colonne doriche e corintie, con trofei. I difetti di questa fabbrica sono grandi, ma sono scusati dal tempo e dal luogo. Il Bullant invece di veder e monumenti de' secoli alti non vide che fabbriche de' tempi bassi. Lesse Vitruvio, e su quella lettura regolò gli ordini, e li condusse regolarmente al pari de' migliori architetti moderni.

BULLET (*Pietro*) discepolo mediocre del grande architetto Blondel che non ebbe maestro. Dalle scuole e da' maestri non esce al più al più che mediocrità. È un fatto. Gli uomini grandi si son fatti grandi da per loro e coll' osservare i gran modelli. Nelle scuole si estingue il genio, e si diviene gregge, o scimia, o niente, o peggio del niente.

Le sue principali opere sono in Parigi. La porta di s. Martino a guisa d' arco trionfale. Il guado Pellettier. Una fontana fra due colonne doriche nella piazza di s. Michele. La chiesa del Noviziato de' Domenicani di pilastri corinti. E molti altri palazzi e casamenti di poco rilievo. La sua miglior opera è un trattato d' *architettura pratica*, ch' egli stampò nel 1691, e ch' è stata ristampata più volte.

BUONARROTI (*Michelangelo*) nobile fiorentino, scultore, pittore, architetto, n. 1474 m. 1564. La sua principal inclinazione fu per la scultura: fu posto nella scuola del Ghirlandai, ma ben presto egli ne seppe più del maestro, e il maestro si fece scolaro del suo scolaro.

La prima sua opera fu un Fauno vecchio, per cui Lorenzo de' Medici prese a ben volere il giovinetto artista.

In Bologna per la tomba di s. Domenico fece la statua di s. Petronio, e un angelo che tiene un candeliere.

Le altre sue principali sculture sono il famoso Cupido che fece passare per antico, il Bacco ch' è a Firenze, dove è anche il Davide colossale; in Roma, il gruppo della Pietà in s. Pietro, il Cristo nella chiesa della Minerva, e il famoso Mosè in s. Pietro in Vincoli.

Le sue più rimarchevoli pitture sono in Roma nella cappella Sistina nel Vaticano. In Firenze la Sacra Famiglia, il gran cartone della guerra di Pisa.

Michelangelo studiò molto l' anatomia, e credette bene che l' anatomia è la base del disegno, ma credette male che la sola anatomia faccia l' essenza della pittura e della scultura. Da questo errore quante conseguenze pessime! Egli neglesse l' antico, e il bello ideale. Unicamente applicato all' espressione anatomica, non conobbe la vera espressione, l' espressione morale, ch' è la grand' arte di rendere visibili le passioni in ogni loro grado, e di far parlare i differenti affetti non solo per i tratti del viso, ma per qualunque attitudine. Quest' arte non fu di Michelangnolo. Egli non diede che una sola espressione a tutte le sue figure, e fu d' un terrore tetro. Egli si fermò ai mezzi, non conobbe mai il fine delle belle arti. Quindi la noiosa uniformità nelle sue opere: forza da per tutto, e forza; niuna differenza nelle età, e ne' sessi; un sol modello per tutte le teste. Quanta distanza da costui a Raffaello! E poi agli antipodi del grazioso Correggio. Michelangelo non pervenne che al disegno: il disegno non è che un mezzo; lo scopo è il bello: al bello espressivo pervenne Raffaello.

La causa che arrestò Michelangelo a mezza strada, non fu che l' orgoglio. L' orgoglio sbalzò quel gran talento ad una sognata originalità. Egli fu certamente originale, ma un originale cattivo. E cattivi saranno sempre quegli artisti che aspirano alla originalità. Nelle belle arti non si può dar più originalità, se per originalità s' intende invenzione. Il grande originale è la madre natura, e la bella natura. Gli originali sono gli antichi Greci che seppero delle cose più belle della natura comporre quel tutto bello, e sovranamente bello che si chiama *bello ideale*. L' orgoglioso Buonarroti non valutò gli antichi, nè fece niente di bello.

Lo stesso orgoglio che smarrì Michelangelo nella pittura e nella scultura, esagerando

a natura umana nelle sue rappresentazioni gigantesche, o trasportò anche nell' architettura fino alla bizzarria. La sua sentenza favorita era che chi siegue altri, non va mai avanti. Si fatti aforismi sono come lame a due tagli; chi siegue pecorescamente un altro, resta certamente a dietro; ma chi non vuole osservare le cose buone degli antecessori, e approfittarsene, precipita irreparabilmente in capricci, in bizzarrie, in deliri, in frenesie.

Il Buonarroti non volle trar profitto da' monumenti di Roma, e stava in Roma, e diede in strambalatezze. Fu il precursore delle follie del Borromini, il quale anche architettò in Roma, o vi disarchitettò. Il Borromini non fu che una conseguenza di Michelangelo.

I traviamenti di Michelangelo nell'architettura portano impresso il suo carattere della fierezza. In s. Pietro egli spiegò anche ardire e grandiosità. Il Panteon alzato e sospeso in aria è lo stupore della cupola di s. Pietro. Ma il Panteon in terra è più stupendo, perchè stupisce meno. L' idea però di slanciar in aria questa gran cupola, non fu di Michelangelo, ma del s. Gallo, e di Bramante, che l' aveano presa dal Brunelleschi. Michelangelo la eseguì, e per eseguirla bene, rinforzò i piloni, e ridusse a croce greca la pianta della chiesa divisata prima da Bramante a croce latina. In questa guisa egli ricondusse la chiesa all' unità. Centro la cupola, la si scopriva tutta al di fuori, e al primo ingresso, e le navi della chiesa si vedeano tutte in un colpo. Coll' allungamento che ne fece poi il Maderno, se il tempio crebbe in lunghezza, diminuì in grandiosità, e perdette l' unità. Al di fuori la cupola resta coperta nella sua miglior parte; non ha più punto di vista; e chi vi entra non vede che una gran navata, e poi non vede che una gran cupola. Nel disegno di Michelangelo non erano queste incongruenze. Egli conobbe che l' unità è il principio d' ogni grandezza: e questa grandiosità proporzionale egli vi voleva. Questo suo gran pensiero, il più bello de' suoi pensieri, fu guastato.

Non fu neppur eseguito il suo doppio portico di questo tempio. Poco male; era un misto di colonne e di pilastri con porte e con nicchie, e con frontespizi.

Il gran corintio ch' egli soltanto impiegò nell' interno e nell' esteriore della

chiesa, è una prova del suo genio sublime, ma irregolare coll' aver piegati e ripiegati que' pilastri nell' esterno in un modo de' più disgustevoli. Il basamento sì ch' è grandioso. Per gli ornati poi in tutte le sue fabbriche egli fu bisbetico, e sempre fiero;

In Roma le sue architetture principali, oltre il suo s. Pietro, sono:

La chiesa della Certosa nelle terme di Diocleziano. Michelangelo seppe ridurre quelle ruine a magnificenza. Il Vanvitelli non andò su quelle buone tracce.

Nel palazzo Farnese il superbo cornicione troppo ricco. E il loggiato interno d' un corintio troppo magro.

Il Campidoglio, che ha più eleganza che maestà, non pare del carattere Michelangelesco, e pure è suo. Ha qualche bellezza fra molti difetti. È suo anche il piedestallo della statua equestre di M. Aurelio, troppo piccolo, e con troppi membri.

La cappella Sforza in s. Maria Maggiore è ben bizzarra. Assai più porta Pia.

In Firenze la biblioteca di s. Lorenzo ha molte irregolarità provenienti dal sito, ha ordini bastardi nati dal capriccio dell' originalità, l' interno però è ben inteso.

La sacristia di s. Lorenzo, o sia la cappella sepolcrale de' Medici non ha di buono che la pianta quadrata, che s' innalza circolarmente, ed è coperta da una cupola rotonda. Tutto il resto fa conoscere che Michelangelo per far meglio faceva scelta del peggio.

Sempre l' orgoglio d' essere originale guastò quel gran talento e ne fece un mal talento. Un talentone quanto più guasto, tanto più impone. Impose quanto mai si può imporre. Michelagnolo visse 80 anni, e lavorò di continuo per più imporre a' suoi contemporanei e ai posteri.

Egli fu ricercato da papi, da duchi, e da grandi, ma egli li disprezzava e li fuggiva. Disinteressato, frugale, austero, duro, disprezzante, se fosse vissuto a' tempi antichi sarebbe stato un famoso stoico, e forse anche cinico. Vivea solitario, e fuggiva anche gli artisti.

Più egli sfuggiva e disprezzava signori e artisti, più era ricercato e riverito. Le sue ardite novità in pittura, in scultura, in architettura, era anche poeta, incantavano, e lo innalzarono alle stelle. I gran talenti sono come i re, che non trovano che adulatori sempre pronti a copiare i loro difetti, e fino le loro ridicolezze. Se il monarca è zoppo, tutta

rte va zoppicando. Nelle
e de' gran maestri non
ggono che i difetti del
capo; par che i disce-
si ristringano unicamen-
contraffare il loro mae-
. I difetti colpiscono
e sono perciò abbrac-
subito da' giovinetti.
uole dell' ingegno per
re un uomo grande,
er copiarlo bastano gli
. Dacchè si sono for-
scuole, non si vede
qualche maestro, e tur-
scolari. Il maestro è
espota, e dove è un de-
non è che schiavitù;
più principii, nè leg-
utto è arbitrio, che va
l capriccio, e alla stra-
. In Grecia le arti a-
principii fissi, e i
menti si facevano gran-
anche senza artisti. Ma
oderni scappa di trat-
tratto qualche grande
no, che per lo più va
toni. Tale fu Miche-
lo. Egli morì in Roma
eppellito in ss. Apostoli.
Fiorentini lo rubarono,
condussero allegramen-
Firenze, dove gli furono
le più solenni esequie,
ella chiesa di s. Croce gli
etto un mausoleo col
no del Vasari.
autorità di Michelagno-
ecialmente in architet-
è stata lungo tempo co-
nella d' Aristotile in fi-
a. All' ombra della sua
autorità superstiziosamente
venerata si sono accreditati
gli abusi fino ai deliri bor-
romineschi. Dall' eccesso
suole derivare un rimedio al
male. Si aspetta questa cri-
si salutare.

Michelangelo fu d' un inge-
gno tragrande, fece delle
cose mirabili, e degne anche
d' essere studiate. Ma ne fe-
ce tante d' irregolari che a-
vrebbe forse giovato molto
alle arti ch' egli non fosse
mai esistito.

*BUON GUSTO. Qualità
che si ricerca nell' artista.
Quello dicesi avere buon
gusto nell' arte, a cui piace
ciò che è ottimo; quello che
sa con retta e fondata ragio-
ne distinguere o eleggere
le cose più belle e migliori,
e rifiutare quelle che tali
non sono. Così il *Baldi-
nucci*. Il buon gusto onora
altresì i conoscitori e dilet-
tanti delle arti belle, e tut-
ti coloro che si trovano nel
caso di farne uso. Dicesi con
buon gusto una villa, un
palazzo, e molto più una gal-
leria di quadri, una collez-
zione di stampe, nelle quali
siasi fatta scelta dell' ottim-
mo.

*BUONO. Quest' addiet-
tivo nelle arti denota sem-
pre eccellenza e perfezione.
Il *buono* è piacevole, gusto-
so, giocondo.

BUONO (*Bartolommeo*)
bergamasco non del XII

secolo, ma del XV. Non può attribuirsi a lui la fabbrica del campanile di s. Marco cominciato a fondarsi l'anno 888, e proseguito nel 1148 come lasciò scritto il Sansovino. Col suo disegno si fece solamente la cella delle campane l'attico e guglia nel 1510. Vedi il Temanza, vite degli architetti veneti pag. 101. La più bell'opera di questo architetto è la fabbrica delle Procuratie vecchie.

BUONTALENTI (*Bernardo*) architetto fiorentino n. 1535. m. 1608. Da fanciullo egli si trovò sepolto sotto le ruine di sua casa ruinata con tante altre d'un certo quartiere di Firenze per una inondazione dell'Arno. Le stesse inondazioni avean prodotto in diversi tempi le stesse ruine nello stesso quartiere, e i Fiorentini senza badar ad altro vi aveano rifabbricato. Gli esempi più istruttivi istruiscono ben poco. La fanciullezza del misero Buontalenti intenerì Cosimo de' Medici, il quale prese a ben volere a quel ragazzo, e a procurargli una buona educazione. Il ragazzo riuscì.

Studiò le matematiche pure e miste, e riuscì un buon architetto, e un buon ingegnere. Il suo gusto in architettura è il gusto fiorentino: grandiosità nel tutto insieme, picciolezza capricciosa ne' dettagli. E ne' capricci il Buontalenti si sfogò forte, specialmente in frontespizi interni ed esterni.

Le sue opere sono molte in Firenze. Il palazzo detto il *Casino* dietro a s. Marco. La galleria sopra gli Uffizi ben distribuita colla tribuna ornata di conchiglie dov'è la Venere de' Medici. La grotta rustica nel giardino di Boboli per le sculture di Michelangelo non finite. I palazzi Piazza, Corsini, Martelli, Strozzi, Riccardi: ornamenti su la loggia de' Lanzi. La porta delle *Suppliche*. Il palazzo ducale in Siena, a Pisa, dove è anche la facciata della chiesa de' Cavalieri di s. Stefano. La facciata della chiesa della Trinità, la cappella di s. Lorenzo, e il magnifico tabernacolo di pietre preziose. Disegni per la facciata di s. Maria del fiore. Le ville ducali di Pratolino, di Castello, della Petraia; la villa di Marignola de' Capponi.

In architettura militare il Buontalenti fece in Firenze la fortezza di Belvedere, nell'isola d'Elba Portoferraio, e altre fortificazioni a Livorno, a Pisa, a Grosseto, a Prato, e fino nel regno di Napoli.

Egli fu anche ingegnoso in macchine di piacere per feste. Per tanti bei talenti

egli fu ben voluto da' più gran personaggi. Il Gran Duca Francesco lo conducea sempre seco; e un giorno che i cortigiani criticavano alcuni de' suoi disegni, il Buontalenti diede loro riga, compasso, e lapis, pregandoli che disegnassero le loro idee per confrontarle colle sue. Que' signori restarono mortificati per tale risposta incongruente. Senza saper disegnare si può conoscere il difetto d' un disegno. Il Buontalenti aprì la sua casa per chiunque amava le belle arti, insegnò gratis, soccorse i suoi discepoli. Fu non solo disinteressato, ma anche sì generoso, che non ostante la moltiplicità de' suoi lavori morì povero. Il Gran Duca pagò i suoi debiti, assegnò una pensione alla sua unica figlia, e ai di lei figliuoli.

BURLINGTON si contraddistinse tra i Lordi inglesi per il suo gusto nelle belle arti, e soprattutto nell'architettura. Soggiornò molto tempo in Italia, e si compiacque delle opere del Palladio. Ne raccolse più di 60 disegni originali, e li pubblicò in un volume colle terme antiche. Vi aggiunse molti disegni di sua invenzione, e si contentò di mettervi sotto *Burlington architectus invenit*. Egli stimava quel titolo acquistato col suo studio assai più di quello venutogli dal caso.

Nel 1724 egli architettò un palazzo per il general Vade. Il pianterreno è d' un bel bugnato, il secondo piano è di pilastri dorici ben distribuiti con un fregio semplice, semplici sono anche le finestre con balaustrate. Il tutto insieme annunzia fortezza, correzione, unità.

La sua bella casa di campagna a Chiswich fu da lui decorata con intelligenza. Anche un tempio di suo disegno fabbricato in Londra gli fa molto onore.

BUSCHETTO DA DULICHIO architetto del secolo X fabbricò il famoso duomo di Pisa. Pisa allora era repubblica potente e commerciante; e commerciando i Pisani nel levante, trasportavano in patria, come facevano i Veneziani in Venezia, quanto di buono trovavano in Grecia, marmi, pietre, mosaici, frammenti d' ogni specie, e artisti ancora. La Grecia benchè non più Grecia, non avea per anche esausto il suo tesoro delle belle arti.

Con quelle spoglie greche il Buschetto eresse quel monumento più grande e più ricco di s. Marco in Venezia, fabbricato da altri contemporaneamente con materiali consimili.

La pianta del duomo di

Pisa è a basilica, cioè a croce latina di cinque navate, lunga 415 palmi, larga 145; la crociera è lunga 320, e larga 75. E anch'essa a tre navette di colonne isolate, ed è alta 145. La navata grande è larga 55, e alta 175. È a soffitto di bei cassettoni dorati. Le navette sono a volta, e alte 60.

Questa navata ha 12 colonne corintie per parte di bel marmo, alte 46 palmi, e del diametro di 4. Ve ne sono in tutto 62, la maggior parte di granito orientale, e le altre di marmi belli. Ma esse colonne non sostengono architrave, come usò la Grecia. Il gusto de' bassi tempi impiegò archi, e archi sono su queste colonne, e su questi archi altre colonne ancora più piccole, e in maggior numero. Quindi risulta al di sopra un portico per le donne. La primitiva chiesa non voleva che le donne si unissero cogli nomini, e perciò adottò la forma delle basiliche.

Nella gran navata sono quattro piloni, su' quali sono quattro arconi che sostengono una cupola ovale alta 140 palmi. Cento finestre danno luce a questo tempio, e nondimeno resta scuro: ha troppa elevazione.

L' esteriore è circondato da un massiccio che ha cinque gradini, e un circuito di 1780 palmi, e forma sì davanti che da dietro una specie di piazza larga 44 palmi, ma ne' fianchi è di 20.

La facciata è a cinque piani. Il primo è di 7 arcate sostenute da 6 colonne corintie e da 2 pilastri. L'arcata di mezzo è più grande. Le tre porte di bronzo sono di Gio. Bologna. Il 2.° piano è di 19 archi con 18 colonne e con 2 pilastri. Il 3.° dove terminano le navate, ha due piani inclinati per parte con archi e con colonnette, che diminuiscono come l' inclinazione de' piani. Lo stesso è nel 4 e nel 5 piano, che forma una specie di frontespizio ornato di colonne, le quali rimpiccoliscono a misura che si accostano agli angoli della base.

I fianchi esterni sono a due ordini di pilastri accoppiati. Il tetto della navata grande è al di fuori sostenuto da colonne con archi sopra. Tutta la copertura è di piombo. Il tamburo della cupola è esteriormente decorato di 88 colonne sostenenti archi con sopra vari ornamenti di marmi che fanno una specie di corona.

Con frammenti eterogenei d'un'architettura già dimenticata Buschetto seppe in un secolo de' più tenebrosi formar un tempio d'un bell'accordo che regna in tutti i rapporti di quell' insieme

vasto, d' un carattere serio, benchè un po' tetro. Per riunire in un sol motivo tante parti disparate, e farne un tutto grandioso, vuol esser ingegno. Chi sa che cosa avrebbe egli fatto con materiali a suo arbitrio? Non avendo che que' dati, non potè impiegarli meglio che in quella maniera, e perciò scelse la forma di basilica.

Questo monumento di Buschetto diede una grand'impulsione all' architettura. Le altre città di Toscana si eccitarono ad opere consimili. Lucca fabbricò s. Martino, Pistoia s. Paolo, Firenze ss. Apostoli, e il Batistero, e anche Pisa Batistero. Ma il maggior merito del duomo di Pisa fu di riprodurre gli ordini greci, e di divenir poi una scuola d'architettura. Fra que' frammenti si ammirano ornati del più buon gusto, capitelli egregi, profili de' più puri, dettagli classici.

Buschetto morì a Pisa, e nel suo duomo è il suo epitaffio latinastro lungo lungo. Da un' altra iscrizione si rileva ch' egli era un meccanico sì grande che faceva da dieci ragazze alzar un peso, che mille bovi non avrebbero potuto smuovere, e portare un vascello in alto mare. Per quanto poetiche sieno tali esagerazioni, certo è che per il trasporto e per l'erezione di quelle tante colonne tutte d' un pezzo, convien accordar a quell' uomo una testa piena di meccanica da sbalordire i suoi contemporanei.

BUSIRI città antica del basso Egitto, ora villaggio detto Baalbait, famosa per il tempio d' Iside, di cui restano ancora ruine mirabili. Quel tempio lungo 200 piedi e largo 100 era tutto di granito, con muri grossi 10 piedi, e con colonne del diametro di 4 piedi. La testa d' Iside faceva il loro capitello. Vi doveano esser 4 fila, ciascuna di 12 colonne. Le sculture poi de' geroglifici sono fine.

* BUSSOLA. Ago calamitato, che serve, siccome ai naviganti, così pure agli architetti per orizzontare gli edifici, e per levare di pianta, e pigliare i gradi degli angoli.

BUSTAMANTE (*Bartolommeo*) cappellano del cardinal de Tayera arcivescovo di Toledo, architettò nel 1545 l'ospedale di s. Gio. Batista. Il cortile vi è porticato di colonne doriche sostenenti archi (male) con sopra un loggiato di colonne ioniche, tutte di granito, in numero di 110. Da questo cortile si passa alla chiesa ben proporzionata e grandiosa.

BUSTO. La testa dell'uomo è una specie di compendio dell'uomo fisico e morale; fu perciò il primo oggetto dell'imitazione nascente. Attaccar la testa a una piramide rovesciata, che termini in punta, è il primo passo naturale dell'arte. Ecco le *Ermete*, o *Termini*, derivate forse dalle mummie d'Egitto, rappresentazioni imperfette del corpo umano. Quindi i *busti*.

Gli antichi fecero grand'uso di *busti*, specialmente i Romani per rappresentar numi d'ogni fatta, e soprattutto le immagini de' loro antenati illustri, de' quali ornavan le loro abitazioni, i cortili, i vestiboli, e i giardini ancora, e fino le strade, ma le teste erano sopra *erme*, su cui erano le iscrizioni. Senza erme eran quelle teste, che si mettevano nelle nicchi, tonde o ovali, e vi s'incrostavano e sigillavano. Dove la decorazione avea due aspetti interno ed esterno, le teste erano doppie, cioè una d'avanti, l'altra da dietro. Per superstizione, e per vanità i Romani facevano nelle feste pubbliche e private e ne' funerali intervenire i *busti*, e li mettevano a lutto o a festa, come i cattolici ancora fanno nelle loro processioni. Quanto più numerosi erano i *busti*, più pomposa era la festa, e più riguardevole si credeva la famiglia che li somministrava. Per trasportarli, si toglievan dall'*erme*, e per toglierli vi erano due specie di manichi rilevati o incavati, come sempre si osserva ne' *busti* antichi. Di que' nostri pieducci, su' quali noi altri moderni imperniamo i *busti*, l'antichità non dà alcun vestigio,

I *busti* sono per lo più ritratti. Il ritratto non è che una vera imitazione della natura. Dunque deve esser nudo. E nudi sono i busti antichi. *Graeca res est nihil velare*, disse Plinio. Ogni galantuomo dovrebbe generalizzare la bella nudità più nel morale che nel fisico. Ora se il vero e il bello è nel nudo, perchè i nostri artisti metton i ritratti alla moda corrente? Eglino stessi convengono che gli abbigliamenti moderni, che sono costretti di mettere ai ritratti, sono un tormento per loro, e una distruzione dell'arte, specialmente della scultura.

È una gran puerilità caricare i nostri valentuomini (e per quali altri soggetti si hanno da far busti?) del peso ridicolo di trasmettere ai secoli futuri le mode bizzarre del nostro. La moda cambia ogni mese, e l'artista ha da diventar un istrione, e la scultura non darà

che marmi tagliati a scimiotti.

Il *busto* non rappresenta che la parte superiore del corpo, e più particolarmente la testa, nè può trasmettere una copia fedele dell' abbigliamento. Dunque si faccia bello e nudo. E se non può riuscir veramente bello, come l' antico, perchè i nostri costumi hanno alterato, per non dir cancellato, ogni carattere di bello, si faccia almeno verace. Dunque non testa d'un' aria affettata, non posizioni ammanierate e mimiche. E perchè quel perpetuo sorriso insipido, quella ilarità senza motivo? Per togliere qualche carattere. E quella scrupolosa minuzia ne' peli, ne' sopraccigli, negli accidenti della natura, è un incanto per rimpiccolire più il carattere senza aggiunger niente alla rassomiglianza. Il secreto della rassomiglianza è nel sentimento giusto e profondo delle forme essenziali, e delle abitudini della mente.

Se si vogliono *busti* buoni, non si ha che uniformarsi al metodo degli antichi: metodo semplice, vero, ed economico. I *busti* in *erme* possono divenire un oggetto di decorazione nell'interno e nell' esterno degli edifici. Tutte le facce dell' erma offrono un campo vasto alle iscrizioni, che possono unire la storia morale dell' uomo alla storia materiale della sua persona. Questo fu il modo usitato dagli antichi. Tutto l' opposto è quello de' moderni. Costoro li situano sopra peduncoli strozzati in più riprese, onde il forte sta sul debole. Peggio su mensole.

Lo scultore Canova, il quale fresco e vivente si può mettere fra gli antichi, ha messo il busto dell' ammiraglio Emo bello e nudo sopra un' erma, su cui la fama scrive le sue gesta. Abbia seguaci.

BUSTO è una rappresentazione delle parti superiori del corpo umano fino alla cintura.

Il ritrattista per eseguire a dovere un *busto*, ha da sapere disegnar bene le figure intere. Le ragioni sono chiare.

Ne' ritratti fin alle spalle la testa comparisce troppo grossa, perchè si è assuefatto a paragonarla a tutto il corpo, e allora non si paragona che ad una piccolissima parte. Conviene dunque sapervela proporzionare.

Convien anche darle quella vivezza conforme al carattere dell' originale, e alla qualità degli abbigliamenti, e degli altri accessorii. Nè ciò si può eseguire senza una buona dose di disegno.

* BUTTARE. Gettar di metallo. Il *Cennini* lo applica altresì al gettare figure di gesso.

CAC

* CACCIE. Bellissimi argomenti per gli artisti, trattati sovente con ottima riuscita dagli antichi, ed anche da alcuni scultori ed incisori del secolo XVI. *Valerio Vicentino* ha inciso bellissime caccie in cristallo di monte. Il *Vernet* ha dipinti alcuni bei quadri in questo genere. Ma conviene che l'artista faccia uno studio particolare sulle forme dei diversi animali, altrimenti si vedranno mostri in vece di fiere.

CACCINI (*Gio.*) architetto fiorentino n. 1562 m. 1612, discepolo del Dosio, eresse per il Balì Pucci nella chiesa della Nunziata una loggia con archi e con colonne corintie di pietra sirena. Fece il ricco oratorio della famiglia Pucci, e il coro e l'altar maggiore della chiesa di s. Spirito.

* CADUCEO. Verga con due serpenti attorcigliati, e due ali presso l'estremità, e simbolo di *Mercurio* e del commercio. Vedeasi su molti antichi monumenti.

* CAFFEAOS. Voce oltremontana, ed anche, se si vuole, oltremarina, indicante un edifizio, nel quale si beve il caffè. Nelle ville si colloca ne'giardini con decorazioni architettoniche ed abbellimenti di piante. Si dà a questi edifizi talvolta la forma di un tempietto rotondo, o ottagono. Tal altra volta si adottano le forme di un edifizio cinese o indiano, il che può solo piacere per la stravaganza e bizzarria: meglio si finge talora un picciolo edifizio gotico, o un'anticaglia rovinosa.

* CALATO. Picciola corba o canestro, fatto di canne o vimini, entro il quale le donne de' tempi più antichi tenevano la lana. Era sacro a *Minerva*, e vedesi in alcuni bassirilievi antichi. -- *Calato* vien detto pure talvolta quel canestro che si vede sul capo a varie divinità, specialmente a *Serapide*, *Giunone* e *Diana*.

* CALBADIO. Colore il cui nome credesi derivato dal *galbineo* dei Latini, senza che dell'uno o dell'altro possa chiaramente indicarsi la qualità. Vedendosi

tuttavia nominato il *calbadio canuto*, può credersi che questo fosse un color giallo, o rosso chiaro.

CALCARE è incollare una carta bianca sul rovescio di un disegno impiastrato di polvere di lapis rosso o nero, e con una punta di metallo non tagliente *calcarne* i contorni, e poi tratteggiarne le ombre.

Chi *calca* senza saper disegnare, trascrive una lingua straniera, che gli è insignificante. È impossibile che non vi commetta mille errori. Onde il *calcare* non è buono a niente per chi non sa niente, ed è poco utile a chi sa. Giova soltanto per ispeditezza degli incisori, che sappiano però il disegno. Dunque pochissimi dovranno *calcare*.

CALCE o calcina si fa di pietra calcaria cotta al forno all' aria aperta.

Pietre calcarie son quelle che fanno effervescenza coll' acqua forte: tali sono i marmi bianchi, le conchiglie, le ossa, i sassi di roccia, e ogni pietra estratta di fresco da cava umida e ombrosa, purchè non sia tufo, o altro sasso arenoso. Quanto più dure sono le pietre calcarie, migliore calce danno.

Nel cuocer esse pietre giova adoprare in ciascuna cottura pietre della stessa specie, e disporle in modo che le più grosse e le più dure sieno più vicine al centro della fornace. Per calcinarsi a dovere, vuol esser un fuoco violento e continuato per 60 ore. La cottura è fatta, quando dalla cima della fornace s' alza una fiamma, a guisa di cono, viva e senza mescuglio di fumo. Allora le pietre sono d' una bianchezza risplendente. Si lascino raffreddare, e si mettano entro botti sotto una volta vicina, per trasportarle poi al luogo destinato. Questa è quella che si chiama *calce viva*.

La *calce viva* è buona, 1. se diviene d' un volume la metà minore del sasso primitivo, ma di maggior gravità; 2. se percossa, risuona; 3. se quando si smorza, fa scoppi con molto fumo. 4. se smorzata si attacca alle pareti del recipiente.

Secondo le sperienze del sig. di Buffon, co' fornelli chiusi si ha miglior calce con minor dispendio. Questa calce rimane più pesante, assorbisce meno acqua nell' estinguersi, non ha bisogno di rimescolamento, ha più abbondanza d' alcali fissi, è più glutinosa, e regge più all' aria.

Cotta che sia la calce, non bisogna tardare molto a smorzarla entro vasche con acqua chiara, ma non troppo

fredda, nè in troppa abbondanza, e rimescolar ben bene. Se si vuole conservarla, convien coprirla con un buon piede di sabbia.

Gli antichi usavano un miglior metodo di smorzar la calce. La coprivano di molta sabbia, e vi spargevano sopra dell' acqua, e la mantenevano sempre inaffiata. Così ne risultava una calce grassa e glutinosa del più bel candore.

La calce migliore è quella che ha più sali. Onde dove i materiali calcari sono scarsi di sali, si può aver anche calce buona coll' operazione seguente. Si facciano due recipienti: nel superiore si smorzi la calce, e la si lasci scolare nel recipiente inferiore, in cui si metta tanta acqua, quanta se n' era posta nel primo; si può usar acqua marina. Si mescoli e si lasci riposare per 24 ore. Indi si levi quest' acqua verdastra pregna di sali, e si conservi in botti. Quel sedimento che resta nel fondo del recipiente si butti via. Si rimetta nel recipiente superiore nuova calce viva, e si smorzi con quell' acqua verdastra imbottata e la si lasci andare nel recipiente inferiore. Ecco una buona calce, e tanto migliore, se si replica più volte la suddetta operazione.

La calce estinta all' aria si rivifica, e ritorna calce viva della stessa forza, se le si fa subire un fuoco dello stesso grado di prima. Onde si possono ricalcinare i vecchi calcinacci con molto risparmio.

La calce è dunque una sostanza che per l' azione del fuoco ha perdute le sue parti volatili cioè il suo principio acquoso e gasoso, e avendo assorbito molto fuoco è divenuta più pesante, ma le sue parti hanno meno coesione, e perciò ella è caustica. La causticità è la tendenza che hanno le parti d' un corpo di unirsi colle parti d' un altro corpo. Per quest' attrazione la calce si incorpora coll' arena, e conglutina i materiali della fabbrica.

Ne' contorni di Metz si trova una specie di pietra forte, con cui si fa una calce sì eccellente, che mista con arena di fiume fa una sostanza sì dura, che s' impiega sola nelle volte senza alcun altro materiale.

* CALCIDICO. Parte della basilica, secondo *Vitruvio*, qualora quell' edifizio la comportasse. Probabilmente era un portico così detto da Calcide nell' Eubea, come *Festo* annunzia, non mai, come alcuno ha malamente supposto, dall' essere collocato quel portico alla

estremità della fabbrica, *ad calcem operis*.

* CALCISTRUZZO, o *calcestruzzo*. Materia che serve per lo più per murare condotti d'acqua, e formasi di calcina ben colata e rottami di terra cotta, o laterizi. In Roma si adoperano i cocci del monte Testaccio; nell' intonaco della Piscina mirabile si veggono frammenti di tegole.

* CALCO. Quel delineamento che vien fatto sopra la carta, tela o muro nel calcare. Fra i pittori dicesi quella impressione che viene fatta per avere il rovescio di un disegno di matita, ponendogli sopra carta bianca, e toccando in maniera che resti nella medesima carta impresso. V. CALCARE.

CALDERARI (*Ottone*) nato in Venezia nel 1730 ha studiata l' architettura sotto maestri non vivi, ma morti, come si deve fare, ed è riuscito un architetto di gusto purgato da far onore al suo concittadino Palladio. La casa per il sig. Anti-Sola in Vicenza è ben intesa, come quella del Bonini, e del Cordellina, e il casino de' conti Porto in Vivaro. Questi e altri edifici del Calderari, fanno onore a lui a Vicenza, e a tutta Italia.

* CALICE. Vaso da bere con arrovesciato, altrimenti detto a ferraiuolo. Se ne fa uso nella celebrazione de' santi misteri, e la coppa è sostenuta da un piede, che alle volte si carica d'ornamenti relativi alla sua destinazione. — *Calici* dicevansi anche le bocche modellate dai serbatoi o castelli d' acqua degli antichi, dalle quali distribuivasi l'acqua negli acquidotti.

* CALIDARIO. Stanza de' bagni antichi, nella quale si faceva scorrere l' acqua calda, o anche si riscaldava ad uso di sudatorio. Dicesi ora nelle conserve nelle piante esotiche una stanza, nella quale si tengono le piante de' paesi più caldi.

CALLICRATE insieme con Ictino costruì in Atene il famoso tempio di Minerva detta *Partenone*, vergine, situato su la cima della rocca che dominava la città. *V. Atene*.

CALLIMACO scultore e architetto famoso per l' invenzione dell' ordine corintio, ch' egli impiegò a Corinto in un tempio. Il motivo dell' invenzione di quel capitello fu la favoletta, che morta una giovane nubile di Corinto la sua nutrice secondo il costume di quel tempo pose su la tomba un paniere ripieno di bagattelle della ragazza, e lo coprì con una gran tegola. Lo pose

pose a caso su d' una pianta di acanto, *brancaorsina*. Quella pianta germogliò, e co' suoi gambi e colle sue foglie ne rivestì graziosamente il paniere. Callimaco s'imbattè a vedere quello scherzo, gli piacque, e ne fece il capitello corintio, e determinò le proporzioni dell' ordine.

Allo stesso artista si attribuisce anche l' invenzione d' una lampada d' oro per il tempio di Minerva in Atene, in cui lo stoppino era d'amianto, e ardeva notte e giorno per un anno intero senza rimettervi olio.

* CALO dicesi da alcuni lo scemare, o ristringersi che fa la colonna, avvicinandosi ai suoi termini, detti *apofigi*. Si dice anche *fusellatura*.

CALOTTA è una volta tonda poco elevata dal suo centro. Può anche coprire un poligono regolare. Riunisce la bellezza all' economia de' sostegni, ed è abbastanza solida. Si fa anche di legname rivestito di stucco.

* CALZAMENTO. Gli Egizi usarono foglie di palma e di papiro; i Persiani una specie di calze unite alle brache; i Greci una semplice suola legata con due corregge al piede ed alla metà della gamba, dal che venne il coturno tragico. I Romani nel calzarsi adottarono le maniere dei Greci; i nomi diversi delle loro calzature nascevano solo dalla qualità diversa del cuoio. Le loro scarpe però coprirono col tempo il piede ed una parte della gamba, e divennero stivaletti, talvolta riccamente ornati.

CAMERE degli antichi erano piccole, a volta, ricevevan lume dalla porta, o da finestre alte da non potervisi affacciare. Invece di cammini aveano tubi che vi conducevano il calore dalle stufe. Erano intonacate di buono stucco, su cui erano pitture. Il pavimento era per lo più di mosaico. La semplicità e la proprietà erano i loro principali pregi.

Le nostre camere debbono corrispondere ai nostri usi. Quanto più grandi più salubri. La corrispondenza delle porte e delle finestre, l' euritmia, le proporzioni sono cose essenziali. Le forme quadrate son le più belle. Nelle oblunghe la lunghezza non deve ecceder di molto la larghezza. La decorazione deve esser conveniente al carattere particolare di ciascuna camera, e tutte le camere debbono formare un carattere conveniente al tutto insieme dell' abitazione.

CAMMEO è ogni pietra piccola incisa in rilievo. Oggetto grande per gli antiquari, per i curiosi, pe

mti, e per gli amato-
anche un oggetto per
ratori. Nelle decora-
delle fabbriche anti-
si scuoprono *cammei*
n istucco. Raffaello li
iò in moda ne' rabe-
delle sue logge, e se
fatto poi uso ed abu-
ella galleria di villa
i in Roma i *cammei*
ono finti, ma sono ve-
agata. Ma per tutto
e sono di stucco, o
agliola, o al più di
o. Se n'è fatto gran-
uso nella varietà del-
me e de' colori, e peg-
nell' impiego. Dove si
no adattare con conve-
a, non v'è che il so-
on senso che possa de-
narlo. Il buon senso
o, dunque di raro sie-
mpiegati, e in forme
lici, e con colori ar-
osi, e in siti più vici-
lo sguardo, e con sog-
istruttivi e convenien-
luogo. Starebbe bene
he bel *cammeo* in qual-
gabinetto.

MMINO. Gli antichi
scaldavano nelle loro
re per tubi proveniente
stufa sotterranea. Que-
on può praticarsi nel-
ostre case a più piani
ti da famiglie diffe-

lle sale de' nostri pa-
si veggono ancora *cam-*
immensi decorati d'ar-

chitetture e di sculture di marmo con tutti gli abusi, ma d'una maniera imponente. A questi *cammini* colossali sono successi negli appartamenti *cammini* nani con grande specchio sopra.

La grandezza del *cammino* deve essere proporzionata a quella della camera. Nelle camere di mediocre grandezza gli stipiti del *cammino* posson esser alti 3 piedi in circa; il doppio ne' saloni nelle gallerie ec. Si pretende che, affinchè un *cammino* non faccia fumo, debba avere tanti piedi quante tese ha la camera. Se la camera è lunga 4 tese, larga 3, alta 2, il *cammino* abbia 4 piedi di larghezza 3 di altezza, e 2 di profondità. La decorazione sarà più bella quanto più semplice, e più conveniente al *cammino* e al luogo, e di materia più soda. E di materia ben soda deve esser tutta la costruzione. La forma interna del focolare, se è elittica, sarà più vistosa. e rimanderà più calore.

È importante la situazione de' *cammini*. Pessima è quella tra finestre nel muro di facciata, e nell' infilata delle porte; è un esporsi a lancettate di vento micidiale. La miglior situazione è nel mezzo del muro che si presenti subito nell' entrarvi. Allora la sua decorazione

farà euritimia cogli altri ornamenti della camera.

La maggior importanza è che il *cammino* non faccia mai fumo. Fa fumo per tre cause. Primo per mancanza d'aria interna. Il rimedio è levar un vetro dalla finestra, e mettervi un riparo, o per un tubo praticato nel pavimento introdurvi dell'aria esterna.

Secondo per apertura troppo grande rispetto alla lunghezza della canna. In tal caso o ristringi l'apertura, o slunga la canna.

Terzo per impedimento di fabbrica che al di sopra predonimi sul cimarolo. Questa è la causa più ordinaria per cui i *cammini* fumano. Il rimedio è sicuro, se si fa il cimarolo più alto della fabbrica adiacente. Se la troppa altezza è contraria alla solidità, si può inclinare il cimarolo, e far che così inclinato arrivi alla fabbrica adiacente, su cui s'innalzi, o se ne allontani tanto che il fumo ripercosso da quella fabbrica non possa ritornare giù, nè il vento riflesso gl'impedisca l'uscita. V. *Fumiste Dictionnaire des Arts et Métieres*.

Le canne de' *cammini* ne' differenti piani d'una casa si facevano prima verticali l'una avanti l'altra: cosicchè quella del primo piano era nel mezzo del muro, quella del secondo aggettava fuori del muro un piede, e quella del terzo due piedi, Aggetti disgustevoli entro le camere, e contrari alla solidità. Vi si è finalmente riparato col far le canne sbieche a destra e a sinistra lungo il muro. Questo metodo li rende anche meno soggetti a fumare.

Il rapporto fra la canna e il *cammino* è che la superficie di quella sia $\frac{1}{3}$ della superficie di questo. Se il *cammino* è largo 4 piedi, e profondo 2, la sua superficie sarà 8; onde quella della canna sia 2-8.

I cimaroli sono suscettibili di qualche decorazione, se sono molto visibili da un bel punto di vista in qualche edificio ragguardevole, in cui sieno disposti euritmicamente. Ma la loro principal decorazione è nella forma conveniente. Un cimarolo a barca sopra un tetto dove sarà? Nell'emporio delle belle arti, in Roma.

I *cammini giranti* si fanno in un muro tramezzo, affinchè il fuoco sia ora in una camera, ora nell'altra. Basta che il focolare sia di ferro impernato mobilmente su e giù; con un colpo di piede si fa girare, e il fuoco è ora di qua, ora di là. Ma è dispendioso, difficile a costruirsi bene, e facile a guastarsi.

ı facilmente e con mag-
semplicità si può aver
ppio *cammino* per mez-
due placche di ferro,
' avanti, l'altra dietro
:olare, che scorrano
per i loro telari di
. Quando si vuole il
di qua, s' alza la plac-
avanti, e si abbassa
ı di dietro. Si fa l'op-
, quando si vuole il
dalla parte opposta.
o meccanismo è sem-
come quello di due
de' quali uno va in
l' altro va in in giù,
:ati ad una catena, che
pra una girella.
ammini angolari, alla
iana, all' inglese alla
iniana, non sono che
gabinetti.

MPAGNA (*Girolamo*)
ese n. 1552 scultore e
:etto. Tutta la sua ar-
tura si ridusse a se-
i e ad altari, e gli uni
altri hanno poco bi-
d' architettura. Le sue
ıre sono sparse special-
: per Padova e per
zia. È suo il gigante
ıtrio della zecca. Egli
'a far anche il mauso-
i fra Paolo Sarpi: ma
'u eseguito.

:AMPANA. Membro
ornamenti d' architet-
La campana del capi-
corintio è il fusto del
ıllo, il quale nella par-
feriore non eccede la
grossezza del sommoscapo
della colonna, risaltando a
foggia di vaso nella parte
superiore dove si allarga.

* CAMPANELLE, o *gocciole*. Membra degli ornamenti, che si collocano sotto i triglifi.

CAMPANILI superfluità de' cristiani. La superfluità e l'abuso delle campane ha prodotto i *campanili*, coi quali si è preteso ornare chiese e città. Se si mettono alla facciata delle chiese, si hanno per ornamento di quelle facciate. Se si fanno isolati e altissimi, si hanno per ornamenti della città, e per una specie di bel vedere. Chi si rampica in cima a un campanile, gode una bella vista. Una città quanto più campanileggia, torreggia, e cupoleggia, più spicco fa da lungi. Ma fra tanti milioni di campanili chi sa se neppur uno sia architettonico, e accordi colla fabbrica cui è annesso. L' Inghilterra vi si è scapricciata. L' Italia è ripiena di queste superfluità, e l' Italia è anche la regione più soggetta a' tremuoti. I primi a ruinare sono i campanili. Frattanto ne sono in piedi molti da molti secoli. Quello di Cremona è alto 372 piedi, è prima quadrato e poi ottagono. Non v' è città in Italia che non si glori di

qualche campanile. Quello di Strasburg opera del Secolo XIII tutto intagliato è alto 574 piedi. La più alta piramide d'Egitto nol sorpassa che di 25 piedi. Onde il campanile di Strasburg è il secondo monumento più alto del mondo. Altezze futili: i Greci se ne riderebbero.

* CAMPATE. Diconsi *campate in aria* quelle pietre negli ornamenti delle fabbriche, intagliate, e traforate molto e svelte assai. *Baldinucci*.

CAMPBELL autore del *Vitruvio inglese*, cioè di una collezione in 3 vol. in fol. delle più belle fabbriche d'Inghilterra. Disegnò anch'egli chiese, palazzi, e ville, e il ponte di Lambeth, tutto d'opera a bozze con due torrette alle teste, lungo 770 piedi, e a 7 archi. Il suo gusto è puro, e Palladiano.

* CAMPEGGIARE dicesi di cosa bene accomodata sopra un'altra, che faccia di sè vaga mostra, come presso il *Boccaccio* sono descritte alcune rosette vermiglie sopra un tessuto di fino oro.

CAMPEN (*Giacomo Van*) pittore e architetto olandese m. 1658. Egli era d'una famiglia illustre di Harlem, e signore di Rambrock. Benchè signore illustrissimo si applicò alla pittura, e andò a studiarla in Roma. In Roma una vecchia gli profetizò (le giovani non sono profetesse) che presto si brucerebbe il palazzo pubblico d'Amsterdam, e che egli lo rifarebbe più bello. Si vuole che perciò egli si applicasse all'architettura. La profezia questa volta si avverò: il palazzo s'incendiò, e Campen lo riedificò bello e magnifico. Chi ne ha fatta la descrizione non si sazia di lodarlo, e tanto, che lo spaccia per un compendio del buon gusto, e per un capo d'opera dell'arte. Vediamolo un poco.

È un gran quadrangolo lungo 282 piedi, largo 222, e alto 116. È piantato su 13659 palificate, come richiedesi in que' fondi marassosi. La regolarità, la simmetria, la distribuzione, tutto l'essenziale v'è ben inteso. Nella facciata principale da un subasamento che fa il pianterreno s'alza una pilastrata d'ordine composito, che abbraccia due piani di finestre; e su di questa un'altra corintia, che comprende due altri ordini di finestre. Questa decorazione è delle triviali inarchitettoniche. Le finestre non hanno altro ornato che di festoni e di ghirlande. Essa facciata ha tre avancorpi; quello di mezzo ch'è più grande, e più aggettato di quelli delle

stremità, ha un frontespizio ricco di marmi e di bronzi allusivi. Più indietro e più in su è una cupoletta di colonne corintie per l' orologio. L' altra facciata è dello stesso tenore. Le laterali sono meno ricche. Le sette porte del pianterreno sono piccole. L' interno è de' più sontuosi. Questo edificio fa onore al nobile artista.

Egli fece anche in Amsterdam un teatro, ed alcuni mausolei per ammiragli. E all' Aia il palazzo per Maurizio di Nassau.

La sua più bell' opera è l' uso che seppe fare della sua fortuna. È fortuna l' esser ricco e nobile. Ma l'impiegar queste fortune per apprendere e per esercitare professioni utili, è merito. Merito grande esercitarle generosamente. Egli non prese mai nulla nè delle sue pitture, nè de' suoi disegni architettonici.

CAMPERO (*Gio.*) fu nel 1512 incaricato dal cardinal Ximenes di far la chiesa e il convento di s. Francesco a Fordelaguna sua patria. La principal opera di questo architetto spagnuolo fu la cattedrale di Salamanca, d' un gusto fra il tedesco e il greco. Questo stile si conservò nella Spagna per alcuni anni del regno di Carlo V.

CAMPIDOGLIO. Il *Capitolio* fu la fortezza di Roma, ad imitazione di cui molte città dell' impero romano ebbero *capitoli* dove si radunavano i magistrati. Ravenna, Milano, Augusta, Colonia, Nisme, Tolosa, Cartagine, Costantinopoli, e fin Gerusalemme chiamarono *Capitolio* il loro principal tempio, o il palazzo della città, o la fortezza.

Il Campidoglio di Roma papale non conserva del Capitolio di Roma gioviale che il sito e qualche nome stroppiato. Dov' era il famoso tempio di Giove Capitolino sono Zoccolanti colla loro *araceli*. La rupe tarpeia appena si ravvisa.

Al Campidoglio moderno si ascende per una cordonata, la quale ha a piedi due sfingi egizie di basalto che gettano acqua, ed è fiancheggiata da due balaustrate. In su è un' altra balaustrata, su cui sono le statue colossali di Castore e Polluce, ciascuno col suo cavallo imbrigliato. Di qua e di là sono trofei creduti di Mario, due statue di marmo rappresentanti i figli di Costantino e due colonne milliarie. Nel mezzo della piazza circondata da due gradini è la statua equestre di Marco Aurelio in bronzo.

Il palazzo di fronte ha una doppia gradinata, scoperta

balaustrata, sotto di cui è una fontana ornata nel mezzo d' una Roma trionfante di porfido, e lateralmente da due gran fiumi il Tevere e il Nilo. Questo è il palazzo dell' unico Senatore di Roma che non ha più senato. La sua facciata è di buona massa, e si presenta bene.

De' due palazzi laterali uno è per i conservatori della città, che hanno l' obbligo di non conservar niente; l' altro è un museo di sculture. Entrambi ricchi di rarità.

Il disegno di tutto questo insieme è di Michelangelo, eseguito da Giacomo della Porta. Le masse vi sono plausibili, ma i dettagli sono magri, e i capricci non sono rari.

* CAMPIRE. Colorire i campi delle figure. *Baldinucci*.

* CAMPO dicesi lo spazio che rimane intorno ad un quadro, o ad altra qualunque figura; il fondo di un ornato o di un compartimento; la superficie dalla quale si alza in rilievo qualunque oggetto di scultura, sia o non sia parte del pezzo medesimo; finalmente il fondo nel quale è posta, o si finga in moto o in azione, una figura. Si dice quindi il campo di un basso rilievo, d' una medaglia, d' un cammeo, d' uno scudo d' armi, o d' insegne, ec. Il campo è lo spazio che circoscrive tutta l' estremità della cosa dipinta.

* CANALE. Luogo dove corre l' acqua ristretta insieme. — Convessità che forma la scanalatura delle colonne. — Incavo nel mezzo della voluta del capitello ionico. — Incavo sotto il gocciolatore, che fa spiccare a piombo le gocciole d' acqua. — Tubo o semitubo di terra cotta, di ferro, di rame o d' altra materia, il quale radunando l' acqua che cade sopra gli edifizi, la getta fuori per i suoi sifoni, o la conduce nei serbatoi.

* CANALETTO, o *guscio*. Membro degli ornamenti d' architettura. *V.* GUSCIO.

* CANCELLO. Imposte di porta di legno, o di ferro, fatte per lo più di stecconi commessi, lontani l' uno dall' altro almeno quattro dita. Dicesi alcuna volta di steccato, o ricinto, per formare separazione, o impedire l' accesso da uno ad altro luogo. Così diconsi in alcune chiese i *cancelli* del presbiterio, ed altrove le sale o i banchi chiusi per metà dai cancelli, ec.

CANDELABRI. Gli antichi non usarono candele di

cera, nè di sevo, ma lampade d' olio, e per lampadi erano i loro *candelabri*. Ma prima dell' olio, si facevano lume di notte con legni secchi, che ardevano su d' un braciere a treppiede: così praticasi ancora in oriente abbondante di legni resinosi aromatici. Per trasportar però de' lumi, si adoperavano fascetti di cannucce o di bacchette resinose. Quindi i candelabri antichi per lo più conformati secondo i primitivi usi de' lumi, cioè a foggia di bacchette, o di bracieri a treppiedi. Le antichità di Roma, e di Ercolano ne danno tutte le riprove.

L' arte poi col raffinare alterò le originali forme, e per la smania di ornare, v' innestò zampe di grifi e d' altre bestie, e fogliami di acanto, e capitelli corinti, e bambocci. Anche al di fuori de' tempii, ne' fregi si sono effigiati *candelabri*.

I nostri *candelieri*, che servono per candele e non per lampade, non hanno nulla dell' antico. Poco male. Il male è che sono in balía del capriccio. Pure si potrebbero fare a colonnette, e di vario ordine al carattere del luogo cui servono. Se si vogliono più ricchi, si potrebbero fare delle statuette di vario genere; una statua può tener in mano una candela meglio d'uno scettro, e d'un pastorale.

CANEFORI non sono cariatidi, ma giovinotti e ragazze che portano in testa canestri contenenti cose spettanti a sacrifizi. Perchè dunque in villa Albani impiegarne quattro in guisa di cariatidi a sostener grotteschi?

CANELLATURE sono incavi longitudinali delle colonne. Qualunque origine se ne fantastichi, o dalle pieghe delle vesti muliebri, o dagli screpoli delle cortecce degli alberi, o dalle strisce cagionate dalle piogge, o dagli stipiti scanalati de' ceri, o da' lavori degli scarpellini, le *canellature* non sono che un ornamento puramente arbitrario. Ma questo ornamento invece di abbellire, imbruttisce, e tanto più quanto è più affettato con bacchette dentro, e a spirale, e a torzi. Sì fatte *canellature* si sono impiegate anche nei vasi.

Ma il loro principal regno è nelle colonne, dove si sono profuse leggi per la qualità e per la quantità secondo il carattere degli ordini.

Si sono pretese anche necessarie per far comparire più grosso il fusto della colonna, credendo che l' occhio nel vedere tutti quegli

alti bassi, abbia a vedere maggior dimensione. Ma l'occhio vi vede anche diminuzione di materia, e vedrà la colonna più sottile.

* CANNA. Canale chiuso per il quale l' acqua cammina nei condotti. Dicesi altresì di qualunque canale per il quale scorre un fluido.

CANNELLO pezzo di metallo tornito e traforato come un cannello da soffietto che si mette a vite al tubo d' una fontana per determinare i getti d' acqua. Si fanno tre sorta di cannelli. 1. *Semplici* a cono con un solo foro. 2. *Composti* appianati al di sopra, e con molti trafori nella piastrina, con fissure e con un fascio di tubi che forma girandole e gerbe. 3. di *risparmio* otturati nel mezzo, e aperti nel dintorno. Si vuole che i semplici dieno meno attrito, e che la piastrina non debba avere che due o tre linee di grossezza. Questo merita attenzione, poichè un *cannello* grosso dà un getto più alto che un *cannello* stretto, quantunque essi *cannelli* escano dallo stesso serbatoio. I *cannelli* semplici e composti danno un getto proporzionato alla loro apertura; ma quelli di *risparmio* danno meno acqua degli altri, e danno getto più grosso, e di varie figure, come di pioggia, di ventaglio, di gerbe, di sole, di girandole, di bolli, di neve ec. Ma quanto più si vuol variare la forma de' getti, più acqua si perde. V. Mariotte *du mouvement des eaux, et théorie pratique du jardinage*.

CANNEVARI (*Antonio*) architetto romano n. 1681. Edificò in Roma la chiesa delle Stimmate; cosa ben ordinaria. Rimodernò quella di s. Gio. e Paolo; e diede alcuni disegni per la facciata di s. Gio. Laterano, e per la canonica di s. Pietro, che non furono eseguiti. Andò in Portogallo a farvi un acquedotto, in cui l' acqua non volle mai scorrere. Sbalzò a Napoli, dove costruì il real palazzo di Portici, e il seggio di Portanova: nemmeno in questi edifici egli seppe procacciarsi onore.

* CANNONE. Doccione di terra, e canale di piombo de' condotti.

* CANTO o *cantone*. Angolo interiore o esteriore di stanza, o capo di strada. — Sasso grande atto a mettersi nelle cantonate delle muraglie.

* CANTONATA. Angolo esteriore dell' edificio.

CAPANNA è il modello dell' architettura greca, ma non già il modello universale di tutte le architetture

di tutti gli altri paesi. Ma siccome l' architettura greca è la più bella, la *capanna* perciò è il vero modello della bella architettura. *V.* ARCHITETTURA.

Le forme della *capanna* sono state varie in ciascuna regione secondo la diversità de' materiali, e dell' istinto che li ha posti insieme. Ma quelle forme adottate una volta dal bisogno, non hanno sofferto più rivoluzione: le rivoluzioni nascono dal lusso, e il lusso è nelle città, dove la cupidigia fa i piaceri. Le *capanne* sono ora in Francia come erano 20. secoli fa nella Gallia. Sono come erano a guisa di *pagliai* impiastrati d' argilla con un coperto di strame alto e acuto, cattivo modello d' architettura.

La *capanna* di Grecia fu la migliore che altrove. Il clima benigno di quella contrada favorì la bella disposizione della sua pianta, e la giustezza delle sue proporzioni. I legnami v' erano disposti in un misto felice di solidità e di leggerezza, in un accordo armonioso di pieni e di vani, in un equilibrio di forze, di spinte e di resistenze, in un rapporto del tutto colle parti, e in un temperamento tale da trasportar poi il legno in pietra. Della loro *capanna* si servirono i Greci per modello delle loro fabbriche. Furono sempre costanti in osservare quel loro modello; non se ne scostarono mai, e lo eseguirono in tutti i loro edifici di qualunque genere, anche ne' tempii più sontuosi.

L' architettura greca è incontrastabilmente la bella. È bella, perchè imita il suo modello *capanna*. Che cosa v' è di bello in questo modello? I pezzi di legno piantati verticali hanno prodotto colonne; i pezzi orizzontali che sono sopra a quelli hanno dato i cornicioni; i pezzi inclinati che formano il tetto, hanno fatto il frontespizio. Queste tre parti fanno la trinità dell' architettura. Colonne, cornicione, frontespizio, sono le tre parti essenziali della costruzione. Se ciascuna di queste tre parti è posta nella situazione e colla forma che le conviene, l' opera è perfetta. Perchè ognuno ammira la bellezza del portico del Panteon? Perchè tutto vi è secondo i veri principii dell'architettura. Quella unione di semplicità e di grandiosità scuote e ricrea anche gli ebeti.

Subito che ci allontaniamo dai tre essenziali ingredienti della semplicità architettonica, nati dal bisogno, si cade in licenze,

in capricci, in ispropositi.

Col richiamar l' architettura alla sua origine, non la si fa povera. La natura è inesauribile, il capriccio è sterile. Nel sistema dell' architettura greca, ch' è l' unica che si deve adottare, è impossibile immaginare nuovi elementi. L' ingegno non consiste in inventare elementi nuovi, ma bensì in inventare nuove combinazioni di quegli elementi: queste combinazioni variano all'infinito. L'artista dunque non perda mai di vista il gran modello della *capanna*. Quel rustico oggetto ha da essere il suo studio.

Quanto più l' artista esamina il primitivo originale dell' architettura, più troverà belli i monumenti greci, imitazioni ingegnose dell' originale. Vegga poi come l' arte scostandosi dai primi elementi della imitazione si è gradatamente attenuata, e sempre più allontanandosi si è imbruttita da non più riconoscersi, si è invecchiata, è morta.

Questo è per altro il cammino della natura in tutte le produzioni fisiche e morali. Piccoli principii, incremento, maturità, declinazione, vecchiaia, decrepitezza, morte. Ma se produzioni muoiono, produzioni nascono. L' architettura greca morì, e morì da vero, non in apparenza, fu sepolta e distrutta. È ella mai rinata? I letteratoni decantano e stradecantano la risurrezione di tutte quante le belle arti, e ne fanno un' epoca di beatitudine. Stieno pur allegri. Ma dicano un poco quali sono le riproduzioni dell' architettura greca in quella Roma pontificale, dove si crede manipolata la santa risurrezione? Se il s. Pietro è alla greca, e il Laterano è greco; non si saprà qual sia la greca architettura. Qualche poco di buono in qua in là non è che qualche lucido intervallo.

Chi vuole avere buona architettura tenga sempre d' avanti il di lei modello, ch' è ne' monumenti greci, imitati ingegnosamente dall' originale *capanna*. Questo tipo è la regola inflessibile che raddrizzerà tutti gli usi depravati, tutti gli scarti viziosi introdotti da una pratica cieca che copia spropositi. Con tal modello si può rigenerare la vera architettura. Quel tipo prezioso è uno specchio incantato che distrugge la corruzione, e riportando l' arte alla sua origine può sempre renderla alla sua prima bellezza.

* CAPELLI. Parte che gli antichi statuari studiarono

moltissimo nelle opere loro, e che giunsero a rendere caratteristica delle figure. I capelli di *Giove*, per esempio, non sono quelli di *Nettuno*, di *Apollo* o di *Bacco*; il partito, come dicesi comunemente, de' capelli indica anche i tempi e le nazioni. Nelle antiche pitture veggonsi d' ordinario capelli biondi; questo facevano avvedutamente gli artisti, non tanto per istudio di bellezza, quanto per evitare il contrasto dei capelli neri colle carni bianche, e formare un passaggio di tinte più dolce ed armonioso.

CAPITELLO è il capo della colonna. È un oggetto di utilità e di decorazione. Tutte le nazioni hanno usato *capitello*. La voce del bisogno si fa sentire da per tutto quasi uniformemente.

I soli Cinesi impiegano le colonne senza *capitello*, perchè le loro colonne di legno non sono sostegni del tetto, ma sbarre d' una gabbia leggera. Vedi *Cinese*. Quando il fusto della colonna non sostiene alcun peso, non ha bisogno di *capitello*.

Il *capitello* serve per difender l' orlo della colonna dal non esservi infranto nel soprapporvi l' architrave; e per meglio ricevere esso architrave, e vi spiani meglio, si è accordato con quelle forme quadrangolari.

Quadrangolari infatti sono i più antichi *capitelli* dorici, specialmente nell' *abaco*. Gli altri membri si sono poi tondeggiati, e abbelliti con tanti ornamenti, che a stento fanno conoscere la semplicità della loro origine. La decorazione da per tutto altera, e diverte l'attenzione dalle forme principali. Il capitello corintio mondato de' suoi accessorii non è che un *abaco*, uno zoccolo più alto che la stessa origine degli altri *capitelli*.

Ne' *capitelli* egizi, che passano per i più antichi, il lusso è al maggior grado. Geroglifici, foglie di ninfea o di loto, rami di palma, teste d' Iside ec. v' erano scolpite in incavo e in rilievo.

In Persia cavalli e cammelli aggruppati formavano i capitelli: quelle bestie stavano a maraviglia in cima alle colonne per reggere la fabbrica.

L' idea d' abbellire la testa delle colonne è sì naturale ch' è venuta in testa a tutti i popoli dove non era alcun bisogno d' usar capitello. La pagoda d' Elefanta nell' Indo è tutta intagliata nella roccia, e frattanto il suo *capitello* è ornato.

Lo stesso è ne' monumenti gotici, i quali non sostengono cornicione.

I soli greci seppero nel capitello combinare felicemente il bisogno col piacere.

Il *capitello dorico*, ch' è il primitivo, porta scritti i cangiamenti di gusto che ha sofferto in vari tempi. Da principio non sarà stato che di pezzi quadrati molto grezzi. Si è poi scantonato l'*ovolo*, come si vede ne' tempii di Delo e di Siracusa; e più tondo si osserva in quelli di Atene, d' Agrigento, e di Pesto.

Le differenze tra l' antico e il moderno *capitello dorico* sono nella privazione dell' astragalo e del collarino, nella forma de' listelli che lo separano dalla colonna, nella conformazione dell' ovolo, e nella grandezza dell' abaco.

L' abaco dell' antico dorico si distingueva dal moderno per la sua grossezza, per la grandezza e per la semplicità. Tutto liscio dominava fieramente su la colonna, e il suo accordo coll' architrave era imponente. Fu indi attenuato in piccole parti.

Il moderno ha l' abaco coronato d' un tallone, ha tre anelletti sotto l' ovolo. Ciascuna di queste tre parti, abaco, ovolo, collarino, ha il terzo dell' altezza totale del capitello, il quale è alto un semidiametro del basso della colonna. L' aggetto è determinato variamente da vari maestri d'architettura, la differenza è da 37 minuti fino a 40.

Queste regole e misure sono state determinate arbitrariamente, e in un tempo che non si conosceva il vero dorico antico. Le misure non servono che ai copisti. L' ingegno non conosce altra misura che quella delle sensazioni ch' egli vuol produrre; e questa non si calcola co' minuti nè co'moduli. Le misure metodiche non sono che un mezzo termine fra le differenti proporzioni, e non già il punto della bellezza. Se la natura non conosce misure certe e matematiche, perchè ha da conoscerle l' arte? *V.* DORICO.

Per il capitello *ionico* gli antichi non usarono regole precise: queste non esistono ne' monumenti, ma solo ne' libercoli elementari de' nostri architettori. Questo *capitello* li ha esercitati più di qualunque altro. La curvatura delle sue volute, la diversità delle sue facce, la difficoltà d' aggiustarlo agli angoli, hanno prodotti cangiamenti sensibili. *V.* IONICO.

Il capitello *corintio*, il più ricco di tutti, ha l'abaco

differente dagli altri, poichè le sue 4 facce sono incurvate in dentro, e ciascuna ha una rosa. Invece d' ovi e di anelli ha un orlo di vaso allargato e guarnito d' un doppio ordine di 8 foglie ricurvate in fuori, tra le quali sono stèli, dai quali nascono volute. La sua altezza è moduli 3 e mezzo. Le foglie sono di acanto, o di lauro, o di olivo ec.

I monumenti di Grecia e di Roma danno una moltiplicità di variazioni di forme, di proporzioni e di ornati nelle parti e nel tutto di questo *capitello*. I nostri architetti hanno perduto il tempo a conciliare queste diversità, come se le diversità distruggessero il bello. *V.* CORINTIO.

Il capitello *toscano* è uno scervellamento moderno. Quest' ordine inesiste. Fu nominato da' Romani come una povera attenuazione del dorico. *V.* TOSCANO.

Il *composito* è molto meno ordine. Non è che il corintio, cui i Romani aggiunsero volute ioniche.

* CAPOMAESTRO. Artefice primo e principale, che ha sotto di sè lavoranti. Sopraintendente alle fabbriche, il quale, ricevuti gli ordini dall' architetto, li mette per mezzo degli uomini a lui sottoposti in esecuzione. *Baldinucci*.

CAPPELLA. Per le antiche vie romane si veggono ancora avanzi di tempietti, *aediculae*. A loro imitazione anche le nostre strade hanno di tratto in tratto delle *cappelle*. Sono di qualche comodo per i viandanti, specialmente se sieno sempre aperte, e abbiano qualche portico. Il loro pregio deve essere nella semplicità.

Anche nell' interno delle case aveano i Latini *edicule* per i loro dei *Lari* o *Penati*. E anche noi volgari vogliamo avere in casa *cappelle* e *altari*. Queste *cappelle* hanno da corrispondere alla qualità dell' abitazione. Ne' palazzi, e ne' gran palazzi saranno convenientemente più eleganti.

Le *cappelle* delle chiese non sono che piccole parti della stessa chiesa, e debbono far col tutto un insieme semplice e uno. Qualunque fabbrica, ogni cosa è soggetta al gran principio dell' *unità fisica e morale*. Dunque quelle *cappelle*, e que' *cappelloni* sfondati e sprofondati con decorazioni di colonne e di frontoni, di pitture e di sculture, e con quelle cancellate imbrogliate da impedirne ogni veduta, sono in ribellione contro l' *unità*. L' unità non è nemica della varietà, è

nemica della discrepanza. I tempii antichi di rado ebbero *cappelle*; e se il Panteon mostra *tabernacoli* coi suoi frontespizii, peggio per lui. Noi moderni più vogliosi non ci contentiamo d' un solo altare in una chiesa, ne vogliamo molti: sieno, ma sieno coerenti alla chiesa. Sono accessorii, e ogni accessorio ha da far *unità* col tutto. E come può esservi unità, se ciascuna *cappella*, e ciascun altare pretende colonne e colonnette, e piedestalli, e cornicioni e frontoni, e scartocci e bambocci che fanno a calci fra loro e col tutto? Spesso e molto spessissimo il niente vale più della cosa.

CAPPELLO è la copertura de' muri di ricinto. Se si fa in piano con pietre di taglio o con mattoni, gli si dà un po' di pendio. Meglio convesso.

*CAPRA. Travetta piana, dice il *Baldinucci*, o travicello posato per lo piano o a pendio, sopra tre e talvolta quattro piedi, ad uso di reggere ponti o palchi posticci. Dicesi in Lombardia volgarmente *cavalletto*.

* CAPREOLI diconsi i cartocci dei capitelli. *V.* CARTOCCI.

CAPRICCIO in morale è il gusto per cose che non ci convengono, e che presto ci dispiacciono. Nelle belle arti e specialmente in architettura il *capriccio* è il gusto per produzioni straniere ai principii dell' arte, le quali mancanti di base solida non possono piacerci lungo tempo.

In morale la sorgente più feconda di *capricci* è il gusto smoderato de' piaceri prodotto dall' ozio. È proprio delle teste deboli, e mal organizzate degli ammalati, de' convalescenti, e di quell' età e di quel sesso che ha in appanaggio la debolezza.

In architettura il *capriccio* risulta dal lusso, e dalla sazietà delle migliori cose, onde si cercano cangiamenti. L' uomo povero e laborioso non ha *capricci* nè l' architettura potè averne nelle sue prime età; allora non ebbe che semplicità austera.

Se l' architettura si fosse sempre ristretta al mero bisogno, non avrebbe mai sofferti *capricci*: Ma non sarebbe rimasta che un mestiere meccanico. L' uomo non si contenta del bisognevole, vuol anche il diletto. Associò dunque al bisogno il piacere. I Greci seppero fare questa associazione che il piacevole comparisce sempre necessario, e il necessario sempre piacevole. Questo doppio mascheramento

fa tutto il segreto dell' architettura. I Greci conobbero questo segreto fin dal principio, e lo praticarono costantemente. Gli altri popoli appena lo sospettarono.

Questo concerto fra la parte utile e la parte gradevole dell' architettura, difficile quanto è ingegnoso, altrettanto è difficile a mantenersi. È bensì facile abusarsi de' piaceri. L' abuso de' piaceri dà *capricci*. Onde i *capricci* hanno il loro germe nell' architettura bella.

L' architettura è bella se ci dà tre sorta di piaceri. Il primo risulta dall' armonia delle proporzioni; l' altro dal sistema d' imitazione; e il terzo dagli ornamenti.

1. L' armonia delle proporzioni fu da' Greci dedotta dalla natura stessa, dalle regole dell' ottica, dallo stesso bisogno. Ma i Greci stessi variarono queste proporzioni, e a segno che non si trovano due fabbriche antiche, nelle quali le proporzioni d' uno stesso ordine sieno precisamente le stesse. Eglino ebbero le loro buone ragioni per fare queste varietà, poichè ebbero riguardo al sito, alle adiacenze, al punto di veduta, e a molte altre circostanze. Quelle loro variazioni sono leggiere, e furono prodotte dal bisogno. I moderni non hanno badato che a quelle varietà, e hanno sproporzionate le proporzioni in *capricci*.

2. Il sistema d' imitazione portò i Greci dalla rozza capanna alla bella archichitettura. Eglino però compresero che la capanna non era che un abbozzo, non già il modello dell' arte. Non perderono mai di vista l' originale prodotto dal bisogno, ma dal bisogno stesso fecero nascere il piacere colla bellezza degli ordini, e colla sontuosità dei materiali.

Tutto all' opposto i moderni. Non hanno conosciuto nè abbozzo, nè bisogno, non più imitazione. Tutto per il piacere, e in conseguenza *capricci*.

3. Gli ornamenti che nascono dal sistema d' imitazione, come tori, triglifi, mutuli, sono soggetti alle convenienze della imitazione di cose necessarie alla fabbrica. Ma gli altri ornamenti di festoni, di fogliami, di patere ec. sono arbitrari. I Greci però li usarono come caratteri simbolici, e li adattarono per esprimere la natura dell' edificio. Ma il piacere se ne dovea finalmente impadronire, e abusarne. I Romani se ne abusarono molto. I moderni poi ne hanno

portato l' abuso a tal grado che l' abuso del piacere degli ornati, basta per ispiegare che cosa è *capriccio*.

Se all' abuso del piacere, che fa il *capriccio*, si unisce l' abuso della ragione, si forma la bizzarria, e la follia con tutti i deliri borromineschi. Il *capriccio* è negli abusi delle cose dilettevoli, la bizzarria è ne' vizi delle cose necessarie. La bizzarria contien sempre il *capriccio*, ma il *capriccio* non contiene la bizzarria.

Il *capriccio* in architettura regna spezialmente nelle regioni calde, dove la natura par che non abbia dato a quegli abitanti altro bisogno che quello del piacere, ne altra ragione che quella d' abusarsi del piacere. E se l' architettura in Egitto non diede in *capricci*, fu perchè i preti severi non permisero mai di allontanarsi dagli usi primitivi.

L' architettura più di qualunque altra delle belle arti è soggetta a *capricci*, e introdotti una volta è difficile sradicarli. Ella non ha come le altre arti un modello continuamente visibile da imitare. Il suo modello non è che un figlio adottivo della natura. Ella manca d' un primo principio di bellezza, d' imitazione, o di convenienza assoluta e diretta, che sforzi il giudizio a riconoscerne l' evidenza e la necessità. Quindi il *capriccio* dirà, „ e perchè si ha da » stare alle proporzioni gre- » che, se i Greci stessi le » hanno spesso alterate? » La ragione gli risponderà che le eccezioni non distruggono le regole. Frattanto il *capriccio* si prevale d' ogni eccezione benchè piccola per farsi più inconseguente. Negli ornati poi egli è dispotico e trionfante.

Quanti difetti, ed eccezioni si sono potuti scoprire negli edifici antichi. Tutti gli errori de' bassi tempi tutti sono stati raccolti dagli architetti moderni, e ne hanno fatto una specie di codice. Michelagnolo col suo triregno ne fu il legislatore. L' architettura moderna da' *capricci* è passata alle bizzarrie, e dal solo eccesso delle bizzarrie degenerate in vertigini, taluno si è finalmente avveduto della sua mostruosità.

Tre sorta di *capricci* si osservano nell' architettura: di costruzione, di disposizione, e di decorazione o sia di ornamenti.

Primo. I *capricci di costruzione* sono que' giuochi di ardire, per i quali il costruttore vuol far pompa d' una scienza vana, e talvolta dannosa per imporre al volgo. Queste pretese

iglie consistono a ma-
re i punti di appoggio
;lio della pietra vizioso
;olare, o coll' impiegar
amente meccanismi di
ne o di armature stra-
alla buona costruzio-
:li antichi non usaro-
ai ne' loro edifici sì
i iattanze, ed ebbero
cità d'ignorar la scien-
taglio o sia *del trat-*
lla pietra, di cui i
ni vanno fastosi. La
de' loro materiali re-
ota questa scienza. El-
va dove non si hanno
iccole pietre per co-
e. Ma la necessità si
vertita in un' ostenta-
puerile di crearsi del-
ficoltà per superarle.
costruzione semplice e
si è riguardata con
zzo: la più bella è la
meraria. Quindi, vol-
zarre, scale per aria
cianti precipizio, ar-
on chiavi cadenti, co-
ce Giulio Romano nel
to del T. L' antichità
onobbe tali *capricci*.
se mai possono tollerar-
pregiudicano alla co-
one, si debbono pro-
re; se non nuocono,
insipidi.

Gli architetti moderni
scapricciato anche
disposiziune delle fab-
e. E perchè gli anti-
i hanno osservata tut-
regolarità, e i moderni
no? Perchè l' architettu-
ra degli antichi consisteva
nell' arte di fabbricare, e
l' architettura de' moderni
non consiste che nell' arte
di disegnare. Si paragonino
i disegni del Palladio con
quelli del più triviale degli
allievi moderni: il Palladio
comparisce uno scolaretto:
Una volta l' architetto met-
teva tutta la sua abilità
nell' edificio: ora la depone
tutta nel disegno. Disegno,
acquerella, riga, compasso,
lapis, producono bei giuochi
d' immaginazione, e fanno
prendere per tratti d' inge-
gno linee e contorni straor-
dinari; e addio regolarità
nelle piante e nella distri-
buzione delle fabbriche.

3. Nella decorazione l' a-
buso del piacere ha por-
tato il *capriccio* ad impie-
gare per semplici ornamenti
le parti essenziali della co-
struzione. Quindi colonne
che nulla sostengono, e an-
nicchiate, e incastrate, e
spirali, e torse. Quindi fron-
tespizi inopportuni, insigni-
ficanti, e contraffatti, e al-
la rovescia.

Il maggiore sfogo del *capric-*
cio è negli ornamenti arbitra-
ri. Arbitrari sono quegli orna-
menti che non sono necessa-
ri; e qual ornato è necessa-
rio? è in arbitrio dell' archi-
tetto d' impiegarli o no. Ma
per quanto sieno arbitrari,
sono sempre soggetti alle leggi

eterne della *convenienza*. Hanno da essere allusivi al carattere dell' edificio, opportunamente disposti, e configurati con naturalezza. Che cosa sono dunque i mascheroni, le conchiglie, le lumache, i cartocci, le ghirlande, e tanti fogliami, e fruttami, e bestiami, e tanti arnesi profusi alla rinfusa? *Capricci*. E che cosa sono i rabeschi? arcicapricci, cioè bizzarrie, follie.

Il *capriccio* a forza di voler piacere distrugge il piacere. È un nemico giurato delle belle arti, e particolarmente dell' architettura.

Dunque se l' artista vuol dare veramente piacere, stia attaccato ai principii dell' arte, nè se ne stacchi mai mai. Si persuada che l' invenzione non consiste nelle novità. Il cangiamento perpetuo è come l' incostanza dell' ammalato, che cambia sito per star meno male, e sta peggio. Ma per tutte queste riflessioni vuol esser mente sana: questo è l' unico antidoto contro i *capricci*, i quali non sono che abusi del piacere. Il gran Federico disse

L'abus des plaisirs change
le bien en mal:
Le plaisir est plus fin reçu modérément.

CAPUA città principale della Campania, famosa per la mollezza, dopo tanti strazi di guerre fu distrutta da' Lombardi, i quali fabbricarono la Capua moderna dov' era Casilino, due miglia in circa distante dall' antica Capua.

L' odierna città non conserva che pochi vestigi antichi, quali sono il ponte sul Volturno, il basamento della Nunziata, le colonne e i frammenti d' ogni genere della cattedrale, tombe, vasi, bassi rilievi, marmi, iscrizioni.

L' antica Capua era dov'è oggi s. Maria di Capua. Fra le tante sue ruine vi si ammira il suo anfiteatro grande quasi quanto il Colosseo. Se ne veggono i disegni nel *Viaggio pittoresco di Napoli e di Sicilia*. La sua forma è elittica al solito degli anfiteatri. La sua gradinata pare senza gradini, che forse vi erano di legno. Il primo corridore esterno è di gran pietre di taglio poste a secco, ornato di [illegible] dorico colossale. Gli altri corridori di mattoni hanno un intonaco duro e pulito che pare marmo. Le scale interne sono distribuite ingegnosamente a due rampe che si uniscono in un ripiano, da cui si diramano in due altre. Il secondo ordine è meno ricco. L' esecuzione del tutto è bella, ma i dettagli vi sono un poco negletti,

come si osserva in tutti i vasti edifici di questo genere. Il capitello delle colonne doriche ha il suo toro non tondo, ma a *gola rovescia*, e non fa cattivo effetto.

Oltre questo monumeuto si osservano in que' contorni altre grandi ruine di archi, e di sepolcri sontuosi di forme diverse, e decorati da colonne e da nicchie, che una volta contenevano statue, e alcuni sono di massi enormi che paiono opere dei Ciclopi.

CARATTERE è segno improntato su qualunque materia colla penna, collo scalpello, con qualsisia strumento per distinguer le cose.

Il senso figurato *carattere* è il distintivo della natura propria di ciascun essere.

Si debbono riconoscere sì nel fisico che nel morale tre sorta di *caratteri*, l'*essenziale*, l'*accidentale*, *il relativo*.

Il *carattere essenziale* consiste nella uniformità delle abitudini generali, che formano l'istinto particolare degli esseri di ciascuna specie. È una costanza d'inclinazioni, di gusti dominanti, dipendenti dalla loro organizzazione, e indistruttibili per cause accidentali.

Il *carattere accidentale* è il distintivo degli individui per accidenti particolari di organizzazione, di circostanze, d'istituzioni sociali: è una modificazione locale o momentanea del *carattere* essenziale.

Il *carattere relativo* è l'impronto di certe qualità convenienti a tale o a tal fine: è una correlazione fra quel che comparisce e quello cui si è proprio.

Dalla distinzione di questi tre *caratteri* viene un'altra distinzione di esprimere *il carattere*. Aver *del carattere*, aver *un carattere*, aver *il suo carattere*, sono tre espressioni differenti.

Avere *del carattere* significa avere il *carattere* per eccellenza, l'*essenziale*, di forza, di energia. Questo è sinonimo di grandezza.

Avere *un carattere* è avere un distintivo dagli altri: questo è individuale. Si può avere un carattere senza aver *del carattere*. Vi sono degli uomini che hanno l'uno e l'altro; ma i più sono quelli senza l'uno e senza l'altro, specialmente nelle città grandi. Questo è sinonimo di fisonomia o di originalità.

Avere *il suo carattere* è aver il suo carattere *proprio*; cioè *relativo* e appropriato alla tal cosa. Questo è *carattere* di convenienza.

Nel fisico, nella gran natura si trova questa triplice

distinzione di *caratteri*. 1. Vi si vede il carattere di *grandezza* con impronti di forza e di energia nelle montagne, ne' gran valloni, nelle vaste pianure, nell' oceano, e in tutte quelle produzioni di vegetali, e di viventi, che non si sono per varie cagioni imbastardite. 2. Vi si vede *un* carattere di *fisonomia* nelle sue produzioni degenerate, in quei siti piatti e uniformi, che sembrano indecisi e insulsi. 3. Finalmente vi si vede il *suo* carattere appropriato di produzioni confacenti ai luoghi, secondo i' climi e le varie circostanze.

Da queste cause risulta il *carattere* delle differenti nazioni, ma in parte, e in parte da altre cause.

Il *carattere* fisico *essenziale* delle nazioni dipende dal *carattere essenziale* della natura. Questo *carattere originale* soffre modificazioni per cause secondarie e locali, donde risulta il *carattere accidentale* de' popoli, la loro *fisonomia*. E altre cause ancora più locali producono il *carattere particolare* degl' individui.

Da queste cause fisiche proviene negli uomini il *carattere morale*. Ma v' influisce molto il governo, la religione, e tanti altri usi e istituzioni civili; queste cose v' influiscono più o meno, secondo elleno sono più o meno forti, e più o meno d' accordo fra loro. Come nelle qualità estreme della natura si distingue più fortemente la diversità dei *caratteri*, così i governi differenti influiscono ne' *caratteri* de' popoli. Un governo forte farà popoli di *carattere* forte; un governo misto non farà che *carattere* equivoco. Un misto di *caratteri* non fa che nullità di *carattere*. È senza *carattere* chi li ha tutti.

Ciascuno riceve dalla sua nazione una differenza specifica che lo distingue dagli uomini d' un' altra nazione. Nelle nazioni da lungo tempo note, il fondo del *carattere* non cambia punto. Gli Ateniesi sono tuttavia curiosi di novelle, come lo erano in tempo di Demostene. I Germani hanno anche adesso gli stessi costumi descritti da Tacito. Questo *carattere* permanente è effetto delle cause naturali e morali che inviluppano ogni individuo dalla sua nascita; e fanno che una nazione non comparisca che come una sola famiglia.

Ciascun individuo nella stessa nazione ha i suoi tratti propri che lo distinguono più o meno dagli altri. Questa varietà è di gradazioni infinite. Onde non si

riconosce *carattere* che in quelli che in una maniera ben espressa escono dalla uniformità del *carattere* nazionale.

A questo spicco di *caratteri* sì fisici che morali si oppongono molte cause. Prima di tutto l' educazione specialmente nelle gran città difforma gli uomini, come gli alberi ne' giardini pettinati, dove per quanto diversi sieno gli alberi, schiavi dell' arte compariscono tutti uniformi. Gli usi strani, la bizzarria degli abiti, i costumi fattizi concorrono a cancellare i *caratteri* originali, e a renderli monotoni. Si fa così una specie di livello su tutti gl' individui; ma i piccoli non vi s' ingrandiscono, bensì i grandi s' impiccoliscono. Tal è l' influenza delle scuole d' ogni genere, dove non regna che pratica cieca e subordinazione. Quindi l' impero della imitazione, propria dei deboli che non sanno sostenersi colle loro proprie forze, e hanno bisogno di appoggiarsi ad altri. Dove regna l' imitazione è cancellato ogni *carattere*.

CARATTERE

NELLE ARTI DEL DISEGNO.

Le arti non sono, nè possono essere che il risultato della natura in tutti i paesi e in tutti i popoli? La natura agisce ne' popoli, i popoli negli uomini, gli uomini nelle arti. Le arti ricevono dunque immediatamente o mediatamente un'influenza più o meno diretta dalle cause naturali che fanno il *carattere essenziale* di ciascun paese, dalle cause secondarie e politiche che differenziano i popoli, e dalle cause particolari che modificano gli uomini. L' oggetto delle arti è *imitare*. Prima dunque di giudicare del loro *carattere* d' imitazione, convien conoscere il *carattere* del modello che imitano.

Dove la natura si sviluppa con più forza, le arti hanno anche un *carattere* il più energico. Ne' climi ardenti il linguaggio delle passioni ha l' esaltazione maggiore: tutto è entusiasmo ed estasi, iperboli e metafore, allegorie fantastiche, allusioni, illusioni: tutto è eccesso, la ragione non vi ha luogo. Le arti per la fecondità vi abortiscono.

Ne' climi temperati la natura spiega più varietà, e la ragione si equilibra coll' immaginazione. La natura, dopo d' aver passato per tutti i gradi del caldo e del freddo, s' è fissata in Grecia

ugualmente lontana dalle due estremità contrarie. Nella felice temperie della Grecia tutte le arti del gusto riceverono il loro giusto grado di maturità; gli slanci dell'immaginazione si sottomisero ai calcoli della ragione, e la ragione si abbellì de' fiori dell' immaginazione. Ivi risultò forza senza sforzo, grandezza senza iperbole, ricchezza e non lusso, ilarità e non follia, ragione senza severità.

Ne' climi equivoci, dove la natura è indecisa, indeciso è anche il *carattere* delle arti, mobile e leggiero, cioè senza *carattere*.

Nelle regioni gelate qual *carattere* d' arti, se arti non vi sono, nè possono esservi? Tutto v' è rigido e intirizzito, e fino le voci e le parole sono ghiacci.

Il *carattere essenziale* dipende dalla natura, cioè dal clima e dal suolo. Ma il miglior suolo domanda cultura; abbandonato a sè non produce che ronchi. Le cause morali fanno il *carattere distintivo* delle arti, e il loro carattere relativo.

Le cause politiche che diversificano le fisonomie dei popoli, formano anche le gradazioni distintive delle loro arti. Ne' governi, dove ciascuno è tutto, e il tutto è niente, in questa anarchia, in questa confusione il *carattere* degli artisti e delle arti non può essere che disordine. E tal è quello de' monumenti degli Arabi, de' Mori, de' Saraceni, e de' nostri barbari antenati. La licenza del governo produce negli uomini e nelle arti effetti simili a quelli dell' eccessivo calore del clima.

Ne' governi liberi, dove l'uomo gode di tutti i suoi diritti, il suo *carattere* è quello delle sue arti sarà di ordine, di armonia, di saviezza. La libertà corregge i difetti della natura; la libertà è madre dell' industria, è una seconda natura che dà una nuova vita ai corpi, e converte in delizie fino gli scogli. Dove fiorisce la vera libertà, tutte le facoltà degli uomini si dirigono al ben generale: onde campeggia la giustizia, la franchezza, il coraggio, il disinteresse, il patriotismo. I *caratteri* vi si spiegano alla scoverta; non più maschere. Onde le arti d'imitazione vi trovano i veri modelli in ogni genere. I loro *caratteri* si sviluppano in tratti arditi, ma savi e regolari.

Ne' governi misti ed equivoci fra la libertà delle leggi e il poter arbitrario d'un solo, gli uomini e le loro arti, come ne' climi indecisi, hanno da essere d' un

carattere variabile, incerto, neutro. Dove un solo uomo si arroga il diritto esclusivo di farsi grande, e vuole per sè solo tutti gli onori a spese degli altri uomini, tutti gli altri uomini divengono bassi, abbietti, vani, e suoi scimiotti. Dove un solo è più forte delle leggi, le leggi non hanno più forza: tutto sarà capricci, contraddizioni, pregiudizi, non ragione, ma opinione, non virtù, ma un falso onore. Sotto un tal governo gli uomini non sono nè buoni, nè cattivi, sono neutri, senza vizi e senza virtù. Una vernice di politezza cuopre le loro abitudini buone o cattive, e imprime in tutti una fisonomia di così trista uniformità, che non se ne può distinguer più neppur una sola. Le arti dunque non possono avervi alcun *carattere*. Vi saranno in una mobilità perpetua di picciolezza e di grandezza affettata, vi saranno fredde, esagerate fino all' adulazione.

Dove poi imperversa il dispotismo, è come ne' climi gelati, l' uomo è schiavo, e nullo; e nulle hanno da essere le sue arti; si ridurranno ad un mero meccanismo co' suoi effetti di timidità e di freddezza. Fin che dura il lusso del despota vi sarà un' industria ruinosa, Estinta quella risorsa, tutto è niente. Il dispotismo in morale è quel ch' è il freddo nel fisico: è la morte politica de' popoli.

Non è difficile applicare questi principii generali ai casi particolari. Ciascuno imprime alla sua opera il suo particolar *carattere*, dipendente dalla combinazione delle qualità ch' egli tiene dalla natura, dalle cause politiche e dalle istituzioni sociali.

CARATTERE

NELL' ARCHITETTURA

I.

Carattere dell' architettura delle nazioni.

Se ciascun uomo vivesse isolato, la sua architettura risulterebbe dalla sola necessità, e il *carattere* dipenderebbe unicamente dalla natura, come accade nelle bestie.

Quanto più progressi fa la società, tanto più la civilizzazione snatura i primi bisogni degli uomini. I semplici bisogni si convertono in piaceri, e i più futili piaceri divengono bisogni e necessità. Sieno però forti quanto si vogliono queste cause secondarie e questi incidenti, la natura ne fa

sempre il fondo. Onde il *carattere* dell' architettura de' diversi popoli è *una conformazione necessitata dai bisogni fisici e dalle abitudini morali, in cui si dipingono i climi, le idee, i costumi, i gusti, i piaceri, e il carattere stesso di ciascun popolo*.

La natura fece i primi uomini o cacciatori e pescatori, e li ricovrò negli antri e nelle caverne; o pastori, e li obbligò ad aver case ambulanti e tende; o agricoltori, e gl' insegnò a far abitazioni più solide, capanne. Vedi *architettura*. Questi tre generi di vita vengono dalla natura, e danno all' architettura un *carattere essenziale*.

Questo *carattere* si combina col clima. Il clima impera ai bisogni dell' uomo. I climi caldi o freddi, secchi o piovosi, neutri o temperati danno il gusto e le forme generali dell' architettura. Nelle regioni calde gli edifici non sono che gallerie scoperte, colonnate e portici per prendervi fresco, terrazze che non hanno per padiglione che il cielo bello: tali abitazioni non paiono abitabili che al di fuori; l' interno non è che di piccoli pezzi oscuri, per chiudervi cose necessarie, e non per alloggiarvi gli abitanti. Ma dove fa freddo, l' uomo si concentra entro le abitazioni, che sono come in uno stato di guerra perpetua contro la natura: quindi nudità esterna, colmi acuminati contro gl' insulti delle meteore, comodi d' ogni invenzione nell' interiore, ai quali l' esteriore è obbligato sottoporsi. Ne' climi, dove il piacer di respirar aria e di goder il cielo è il primo bisogno dell' uomo, gli edifici avranno tutti i *caratteri* dell' ilarità, dell' agiatezza, e della varietà. Nelle regioni condannate ai rigori del gelo, il *carattere* dell' architettura non sarà che trista necessità, monotonia, e povertà austera.

I materiali, che impiega l' architettura nelle sue opere, sono fra le cause fisiche del suo *carattere essenziale*. Il suo *carattere* sarà più grande, cioè avrà più forza, semplicità e severità, se impiegherà pietre e marmi di difficil lavoro: quanto più duri saranno questi materiali, tanto meno il capriccio ne varierà le forme. Le pietre molli e facili a lavorarsi daranno un carattere equivoco e debole. I legni secondo l' impiego e le combinazioni diverse produrranno un carattere più o meno forte e imponente. I Greci ne' loro primitivi saggi nell'arte di fabbricare,

ne fecero un uso sì felice, che vi sostituirono più felicemente la pietra. Dalle diverse qualità de' legni impiegati nelle prime costruzioni, sono derivati i vari *caratteri* nazionali nell' imitazione. La palma d' Egitto, l' elce di Grecia, il nan-mou della Cina, gli alti fusti del nord, hanno prodotto i differenti *caratteri* delle loro architetture. E quindi i *caratteri* più particolari di aggetti, di elevazioni ardite, di volte o di soffitti, di rarità o di moltiplicità di colonne, della loro disposizione, del loro impiego, di masse grandi, di piani ec.

In niuna arte la natura ha tanta influenza quanto nell' architettura: il clima, e le qualità fisiche vi hanno un' azione diretta, rinforzata poi dalle qualità morali dipendenti dalle fisiche.

I capricciosi arabeschi non sono che imitazioni positive de' monumenti asiatici. Nell' Asia tutto è in iperbole per causa del suo clima ardente. V. *Architettura asiatica*, *arabesca*. Il *carattere* di quell' architettura è *licenzioso e sregolato*.

In Egitto, dove tutto è uniforme, cielo, terra, acqua, gli abitanti ebbero raziocinio, e non immaginazione, si applicarono a' calcoli della necessità, e non ai capricci del piacere. Onde quell' architettura ebbe il *carattere di servitù*, *di monotonia*, *e di uniformità*.

I Greci seppero in tutte le arti tener il mezzo sì giusto fra la licenza asiatica e la servitù egizia, che il *carattere* della loro architettura è di *ordine* e di *armonia*. Se l' architettura greca è ugualmente lontana dagli eccessi di tutte le altre architetture, è perchè ella nacque in un clima ugualmente lontano da tutti gli estremi.

Nelle regioni del Nord l' architettura non ha *carattere originale*. La gotica, che da gran tempo vi regna, non è che la greca degenerata in arabo. Il carattere de' popoli settentrionali è la mancanza d' invenzione nelle arti di gusto. L' architettura greca a misura che si è allontanata dal suo paese nativo ha perduto il suo vero carattere, degenerando per i climi diversi, per la diversità dei materiali, del governo, e de' costumi delle varie nazioni.

Ne' climi freddi è osservabile la poca solidità che s' impiega nella costruzione delle fabbriche. Questo può derivare dal difetto de' materiali, dall' amor per il cambiamento, dal poco conto

che si fa degli edifici in breve degradati da' geli, e dal poco gusto che gli uomini traggono dallo spettacolo esterno dell' architettura. Quindi rarità di monumenti pubblici. Peggio, non magnificenza di edifici, non decorazione: città senza bellezza. Onde non vi è architettura, ma un mestiere, e gli architetti non sono che artigiani.

Se l' architettura è figlia della necessità, de' climi, de' governi, dei costumi, a che servono dunque le regole e i precetti, che s' inculcano tanto a chi vuole professarla?

Servono a produrre una buona opera, quando sieno ben derivati dalla natura delle cose, e fondati sopra buoni esempi. Il grand' esemplare è l'architettura greca, dedotta dalla natura. Ella non è più in Grecia; è traspiantata in diverse regioni d' Europa, e ha da lottare continuamente contro tanti ostacoli fisici e morali che ogni paese le oppone. Qual mezzo ha ella per superarli? Le sue regole. Da per tutto e in ogni tempo si danno degli uomini forti, che armati di quelle regole trionfano di tutte le difficoltà. Non si può esser architetto senza avere studiata l' architettura greca. Allora ella conserverà dovunque il suo vero *carattere*.

II.

Carattere originale nell' architettura.

Dall' originalità nasce il *carattere distintivo*, o la fisonomia dell' architettura. La fisonomia dell' architettura cinese è la leggerezza. Tutto al contrario è quella dell' egizia, grave e solida. La greca ha quella della grazia e dell' armonia. La romana lusso e orgoglio. In ciascuna delle altre galleggia sempre il *carattere* nazionale. In Italia è gaia come il suo clima. In Francia galante e affettata. In Inghilterra trista e severa. In Ispagna austera e fiera. In Germania goffa. Questi *caratteri distintivi* dell' architettura sono dipendenti da' caratteri delle nazioni.

Ciascun edificio poi in ciascuna nazione porta il *carattere* del suo architetto. Se l' architetto non ha un *carattere originale*, come mai può averlo la sua opera? Egli non l' ha per vizio di educazione, per pregiudizi dei maestri, per pratica delle scuole, per difetto del governo, e per tanti altri malanni morali che estinguono o imbastardiscono l' ingegno, e non fanno che artisti servili senza alcun *carattere*.

Si smacchino questi imbarazzi, e si avrà qualche artista *originale*.

III.

Carattere essenziale o di forza e di grandezza.

Questo è il più importante, e perciò si chiama *carattere* per eccellenza. È il risultato di tutte le cause naturali e morali, che esprimono energia e grandiosità.

L' architettura ricava questa espressione dall' espressione delle sue parti essenziali. De' suoi ordini il dorico è il più energico, perchè esprime più d' ogni altro i modelli della primitiva costruzione. Quindi l' architettura greca ha più carattere della romana, in cui que' modelli cominciarono ad essere meno espressi. E a misura che si sono poi meno espressi, e male e niente, l' architettura moderna è rimasta senza *carattere*.

Chi vuol dunque dare agli edifici il gran *carattere*, non perda mai di vista il primitivo modello, e vi esprima le parti essenziali. I monumenti greci hanno un' aria gigantesca e imponente; frattanto la loro grandezza lineare è minore delle nostre minori chiese.

Questa loro grandiosità di *carattere* non nasce solo dall' espressione delle parti essenziali, proviene anche dalla solidità apparente. Gli Egizi in questo sono stati superiori a tutti gli altri popoli. Quanto meno i popoli sono inciviliti, son meno ingegnosi e meno calcolatori, ma sono più robusti, più eroici, e danno alle loro opere robustezza reale e apparente. Noi co' nostri calcoli economici evitiamo l' eccesso: va evitato, ma non a spese dell' apparenza. Non basta che la fabbrica sia realmente solida, ha da comparirlo, e lo comparisce colle *bugne*, con avancorpi, con colonne opportunamente impiegate.

Un edificio avrà gran *carattere* quanto meno sarà traforato da porte e da finestre, quanto maggiori saranno i suoi pieni, quanto più spesse saranno le colonne, quanto meno sarà ornato di ornamenti proietti, quanto meno sfacciata sarà la tinta de' suoi materiali, e quanto più semplice e regolare sarà la sua forma. Tutto quello dà idea di unità, dà idea di grandiosità e di forza morale o fisica.

IV.

Carattere relativo, o di convenienza.

Ciascun edificio ha il suo uso. L' arte di appropriargli quanto gli conviene, fa il *carattere di convenienza* il più importante e il più difficile de' *caratteri*.

I Greci (e sempre si ha da pensar a' Greci) furono mirabili in *caratterizzare* i tempii secondo la natura delle loro deità, le quali non erano che impressioni della natura. Con soli tre ordini d' architettura eglino caratterizzarono ciascuno della farraggine de' loro Dei. Noi con cinque ordini non ci sogniamo nemmeno darsi *caratteri di convenienza*. Con que' tre ordini, che non sono che tre elementi, eglino seppero farsi una ricchezza di proporzioni per dar a ciascun tempio il suo *carattere conveniente* secondo la natura del nume, di maestà, di eleganza, di fierezza, di grazia, di forza, di orgoglio, di modestia, ec.

Ma se gli artisti greci facevano parlare i loro tempii bisognava che il popolo greco intendesse il loro linguaggio. Anzi se il popolo non l' avesse inteso, gli artisti non l' avrebbero saputo pronunziare. E il popolo ben organizzato e di buon senso che fa sensati gli artisti. Accade giornalmente che un uomo intelligente fra' stupidi istupidisce anch' egli.

Per dare agli edifici il loro *carattere conveniente*, bisogna aver riguardo 1. alla gradazione di ricchezza e di grandezza, 2. alla indicazione delle qualità proprie, 3. alle forme generali e particolari, 4. al genere di costruzione, 5. alla decorazione, 6. agli attributi.

1. *Gradazione di ricchezza e di grandezza fra gli edifici*. La condizione più importante degli edifici è l' espressione del *carattere proprio*. Dalla capanna più semplice fino al palagio più sontuoso che lunga scala di convenienze per le differenti fabbriche in una città? Niente di più chiaro, e niente di più negletto anzi rovesciato.

Dove l' abuso del potere e delle ricchezze si dà il piacere d'insultar pubblicamente l' onesta mediocrità, tutto si vuole splendido. Non più case, ma palazzi. Atene non ebbe palazzi, ma case, ed ebbe gran monumenti pubblici. Roma per tutti i secoli di sua temperanza non ebbe di ricco e di grande che i suoi pubblici monumenti: l' orator Crasso fu il primo che insultò i suoi cittadini col mettere

alla sua casa sei colonne di marmo.

A forza di voler tutto sontuoso, niente è più sontuoso: niente più si distingue, addio *carattere*.

A questo vizio l' artista è strascinato dal vizio orrendo del governo. Dove la cosa pubblica non è niente, o per dir meglio dove non è cosa pubblica, anche l'architettura è niente. Ogni particolare si gonfia, cerca la vanità, si contenta dell' apparenza, che non può fare illusione che a lui, e ai suoi bassi adulatori.

Non può darsi architettura di *carattere conveniente* che dove fiorisce temperanza, figlia del buon governo. Ivi le case de' cittadini saranno solide, comode, e anche belle per la giustezza delle proporzioni, per la semplicità, per la modestia, per la nettezza, e per una specie di eleganza, ma senza lusso, e saranno variate senza aver ricchezze, nè ornamenti di alcun genere. Ivi spiccheranno grandiosi e ricchi i monumenti pubblici, che debbono far la delizia d' ogni cittadino.

Allora l' architetto è imbrigliato. L' opinion pubblica gli prescrive il *carattere conveniente*. E se egli vuole sfrenarsi, fischiate. Egli starà a segno, e se vuole che i suoi disegni dicano qualche cosa, egli farà dire non tutto quel che gli vien in capo, ma quel che debbono dire. Gli edifici allora saranno parlanti, e ciascun cittadino intenderà il loro linguaggio.

2. *Indicazione delle qualità proprie a ciascun edificio*. Le fabbriche, come le figure nella pittura e nella scultura, hanno d' avere ciascuna la sua fisonomia. Che una carcere abbia da spirar terrore, e una sala da ballo giovialità è chiaro. Ma non è così chiaro il dare la sua special fisonomia ad altri edifici pubblici, che hanno fra loro una certa rassomiglianza. Per ottenere questo punto di tanta importanza, l' architetto ha da osservare la progressione relativa all' impiego degli edifici, al rispetto de' loro usi, alle idee che vi si attaccano. Questa è la misura con cui egli ripartirà le ricchezze della sua arte.

I tempii richieggono moltiplicità di colonne. Le colonne sono il principal ornamento degli edifici, qualora non vi sieno poste per mero ornamento, ma vi compariscano necessarie.

Gli edifici civili di rado comportano colonne. Un arsenale vuol esser rustico. Un bottino d' acqua richiede meno solidità e rustichezza; non finestre, perchè

non è abitazione. Una borsa di mercanti sarà comoda senza fasto e senza eleganza, sarà grave e non maestosa. Una zecca, un banco, un monte di pietà, non saranno esternamente ricchi, perchè nell' interno contengono ricchezze: il contenuto di quelle ricchezze non ha alcun rapporto coll' apparenza dell' edificio; la sua fisonomia vuol esser piuttosto seria.

Gli edifici consacrati alle scienze e alle arti esigono un aspetto nobile ma non grave, gradevole senza voluttà, semplice e non austero: può aver portici, colonnati, e logge, i vari gradi di modestia e di economia secondo i vari usi. Le scuole per i fanciulli non saranno come le accademie delle scienze.

I granai, gli ospedali ec. non ricercano che semplicità e nettezza. I teatri sì che vogliono tutte le grazie dell'architettura. Il palazzo della città esige sontuosità conveniente alla città. E il palazzo della giustizia, la *basilica* richiede gravità, decenza, austerità.

Se gli artisti interrogheranno la natura di ciascun monumento, sapranno dargli il suo proprio *carattere*, e in modo che il popolo lo riconosca. Se il popolo è insensibile, lo è per colpa degli artisti che confondono tutto, nè esprimono niente.

3. *Forme generali e particolari* hanno un gran rapporto colla natura degli edifici. La forma de' tempii antichi non fu che quadrata o circolare: forma semplice che si scuopre tutta all' ingresso e da ogni parte. Le nostre croci rompono l'unità, e più la rompono i vari ordini, con tanti conicioni, e con tanti frontoni. I tempii non hanno d' aver niente di comune colle abitazioni.

I sepolcri non erano che piramidi, nè potevano avere che forma piramidale, perchè i sepolcri nacquero dal metter sul morto terra sopra terra, e pietre sopra pietre.

Se capita un saltimbanco, subito i curiosi gli fanno un semicircolo. È questa la forma prescritta ai teatri. Tutti i teatri antichi per quanto diversificassero in grandezza in proporzioni, in ornati, furono tutti circolari entro e fuori. A dispetto della ragione e degli esempi niuno de' nostri è quel che deve essere, e l' esterno è contrassenso, o niente.

Le case non debbono avere che forma quadrangolare, come la più comoda per abitarvi. La convessità è antipatica, par che rispinga lo spettatore. Fin che

la forma dell' uomo non muta, le forme degl' ingressi e delle finestre sono stabilite dalla natura.

Tutte le forme parziali nelle fabbriche sono fondate su le convenienze essenziali e proprie di ciascuna cosa. Dalla cognizione, e dall' applicazione di questi rapporti risulta il *carattere proprio*, la fisonomia di ciascun edificio.

4. *Il genere di costruzione*, cioè l' uso de' materiali contribuisce molto ad esprimere il *carattere proprio*. L' arditezza de' colmi che si slanciano in aria, la sveltezza delle volte, la giustatezza de' soffitti, gli abbassamenti, i contrasti, rendono la costruzione significante, e ben significante se è ben appropriata.

Regola generale è che la grandezza de' materiali sia proporzionata a quella degli edifici, e al loro *carattere*. Un gran monumento sarà caratterizzato da gran massi. In un' opera consacrata all' immortalità, non vi si veggano giunture, le quali fanno anticipatamente calcolarne la distruzione.

La rarità, la ricchezza, i colori diversi, la durezza dei materiali impiegati dove convengono, risalteranno la fisonomia speciale degli edifici. Dove manca la natura, supplisca l' arte col dare alle pietre quel rustico che non hanno.

5. La *decorazione* è il mezzo più efficace per imprimere agli edifici il *carattere proprio*; ed è anche il più efficace per confonder tutto, e per non dare alcun *carattere*, se si perdono di mira i due principii seguenti.

L' uno è *d' impiegare la decorazione conveniente in ragion della qualità degli edifici*. Decorazione e ricchezza. Ricchezza rappresenta maestà, potenza, grandezza, forza. Quali edifici dunque richiedono decorazione? e quanta? e come? e dove?

L' altro principio è che la decorazione sia d' un *significato preciso, e chiaramente intelligibile*. Se ella è un gergo, farà rabbia.

Con questi principii si dia un' occhiata alle decorazioni, agli ornati tratti dall' architettura, dalla scultura, dalla pittura, impiegati fuori e dentro negli edifici. Da per tutto ghirlande, e in perpetuo festoni, cartocci, conchiglie, patere, geni, carcassi, frecce, maschere, mascheroni, fulmini, raggi, trofei, mitre, pastorali, animali; pitture su volte altissime, sculture in distanze lontanissime ec. tutti sì fatti ornamenti dicono chiaro che l' artista non sa che cosa sia decorazione. Il popolo

poi insensibile a questa profusione di oziose insignificanze ha per futile la decorazione e i decoratori.

6. Gli *attributi* vanno trattati collo stesso discernimento della decorazione. E che attributi sono sfingi in fontana, lioni in grondaia, ercoli in ringhiera? L'attributo ha da esser significante, ma sarà insulso se l'edificio non ha il suo *carattere proprio*. Le iscrizioni sopra edifici insignificanti sono come quelle leggende che si facevano uscire dalla bocca di quelle pitture ch'erano mostri di pittura.

Se questi principii sono veri, vere saranno le inconseguenze che da lungo tempo si sono accumulate su l'architettura moderna. Manifesta è la gran disparità d'impressione fra le opere antiche e le moderne, benchè entrambe formate d'elementi consimili. Il difetto di *carattere* è una malattia occulta che attacca tutti gli edifici. Di morbo sì brutto non si è mai rintracciata la causa, e molto meno il rimedio. Scoperta finalmente la cagione, è sperabile un preservativo.

CARBONE. I Romani lo impiegavano ne' fondamenti de' luoghi umidi, negl' intervalli de' pali brustoliti di alno, o di quercia, o di olivo. Il carbone è quasi indistruttibile, perchè non assorbisce umido. Era quello un buon uso degno d'imitazione. Impiegavano anche cenere impastata con calce, e con sabbia per i pavimenti. Vi sarebbero altre sostanze da impiegarsi colla calce o co' cementi.

CARBURI (*conte Marino*) di Cefalonia, trasportò nel 1769 a Pietroburgo un masso di granito di tre milioni di libbre, l'unico granito in que' paesi, e si trovò sprofondato per 15 piedi entro un pantano, lungi 5 miglia dal fiume Neva, e 14 da Pietroburgo. Fu trovato a proposito per servire di basamento alla statua equestre in bronzo del Czar Pietro, che lo scultore Falconet non voleva sopra un piedestallo, dove naturalmente un cavallo non può stare; ma la voleva su d'uno scoglio, su cui il suo Eroe galoppando si arresti alla vista d'un serpente orrendo, e sormonti ogni ostacolo per la felicità di tutte le Russie. Il pensiero bizzarro dell'artista fu secondato da Caterina II. la *sorprendente*. Sorprendente il Carburi in meccanica. Egli non volle che il suo sasso andasse su curli, che fanno un attrito da spezzare le più forti gomene. Lo fa andare su palle composte di rame, di stagno, e di calamina, le quali rotolávano col

gran carico su d' una specie di barca lunga 180 piedi e larga 66. Due tamburi in cima del sasso suonavano la marcia, mentre camminava 40 scarpellini lo lavoravano per dargli la forma proposta; la fucina, che era nel suo mezzo, era sempre in opera; molti uomini v' erano anche strascinati su le stuore per tenere in giusta distanza le palle, le quali non erano che 30 del diametro di 5. pollici. La montagna camminava su le uova, tirata da 4. argani, e talvolta da 2, mosso ciascuno da 32 uomini: si alzava e si abbassava sopra viti per toglierle il radiere, e metterlene sotto un altro. Quando la strada era piana faceva 60. piedi l' ora. A tanto spettacolo intervenne la corte, e il principe Enrico di Prussia. Ma il meccanico sempre ammalato in quell' aria palustre, è sempre indefesso a regolar la marcia. In 6. settimane si giunse felicemente al fiume. S' imbarca: la barca s' incurva; Carburi la raddrizza, e lo scoglio è nella piazza di Pietroburgo in onore di Pietro, del Falconet, e del Carburi, e di Caterina, la quale è tra gli uomini illustri. La spesa per questo trasporto fu di 70 mila rubli: ma i materiali rimasti valevan 40 mila. Gli ostacoli superati onorano l' intendimento umano. La sola natura fa talvolta un meccanico, com'ella fa un sovrano, un generale, un pittore, un filosofo. In ogni tempo e in ogni dove si sono operati de' miracoli di meccanica. Ma degli antichi non se ne ha alcuna descrizione, nemmeno ne' loro poeti esageratori. È da osservarsi in questa operazione, che la paglia e il musco posti sotto il sasso, divennero per la compressione una materia sì compatta che reggeva alle palle di moschetto sparato da vicino. Onde colla compressione insolidite materie fragili si possono usare al bisogno.

* CARCERI. Celle fatte a volta negli anfiteatri, destinate a contenere i carri ed i cavalli, finchè loro fosse dato il segno di uscir nell' arena. — Edifizio destinato alla custodia dei malfattori o inquisiti per delitti. Si ricerca in questi edifici grande solidità, distribuzione opportuna di locali, luogo adattato per le guardie, ecc.

* CARDINALI o *stipiti*. Pietre quadrangolari che si pongono dai lati delle porte, e reggono l' architrave, il quale termina al di sopra il vano delle porte medesime.

* CARDINI. Spazi praticati negli antichi teatri tra

i gradini, detti *cunei*, affine di dare comodo accesso ai medesimi. Cardini diconsi ancora gli arpioni.

CARIATIDI statue muliebri impiegate come colonne per sostenere edifici.

I Greci arrabbiati contro il popolo di Caria che si era unito co' Persiani, dopo averlo soggiogato ne trasportarono in Atene in ischiavitù fino le donne, e a perpetua memoria del loro trionfo le effigiarono in istatue condannate a gemere sotto il peso delle fabbriche.

Consimile origine ebbero le statue virili, *Persi*, *Atlanti*, *Ercoli*, *Telamoni*, usate allo stesso oggetto, e denominate tutte *cariatidi*.

Gli antichi, Indiani, Persiani, Egizi, Greci, Romani, Arabi, hanno tutti adoperato *cariatidi* ne' loro edifici più sontuosi. Se ne veggono ancora in Atene nel tempio di Minerva Poliade. In Roma il Panteon ne avea delle superbe nel suo attico.

I moderni ne hanno fatta profusione, e vi hanno aggiunto geni alati, e angeli aerei per sostener in aria archivolti immensi. Non ancor contenti hanno fantasticato erme, grifoni, e ogni specie di bestialità per sottoporle ad altari, ad obelischi, a candelabri, a vasi, ad utensili e a mobili d'ogni fatta. La voglia di ornare ha fatto delirare.

Le cariatidi in architettura sono licenze che gli antichi si presero per motivi politici. Noi non abbiamo, nè dobbiamo più avere que' motivi, ch' erano veramente barbari, dunque non dobbiamo impiegare immagini di uomini, e molto meno di donne a sostener architravi e volte.

È vero che quelle statue sono di marmo o di bronzo capaci da far l' ufficio di colonne. Ma dacchè sono statue hanno da fare da statue, nè si possono fare statue che per rappresentar oggetti come in natura esistono, senza mai offendere la verisimiglianza. E tanto irragionevole impiegare statue per colonne, come colonne per istatue.

Dunque le *cariatidi* di qualunque specie, e angeli e geni, e bestie, e fiori, e alberi, e frutti, stieno dove e come richiede la convenienza. Allora saranno ornamenti veri, e non stravaganze ributtanti.

CARICATO è un prodotto esagerato dell' artista, il quale esagera e *carica* le sue opere o per negligenza o per pretensione di comparir dotto nella parte anatomica esagerando muscoli, articolazioni, movimenti, espressioni ec.

Chiunque parla, scrive, o agisce con pretensione, fa parada di tutto, e diviene *caricato*.

La semplicità, l'eleganza, la correzione escludono il troppo, il *caricato*.

Non è permesso *caricare* che nelle opere che si hanno da vedere da lungi. Questo vien regolato dalla prospettiva.

Ma per non *caricare*, bisogna esser non *caricato*. Il male sta nella natura dell'artista. Chi è d'una organizzazione molto sensitiva, dà in esagerazione; e chi è poco sensibile diminuisce. Il primo dunque *carica* in più, il secondo in meno. Sono rari quelli che stanno nell'esattezza. Quante idee passano la misura imposta dalla ragione? La natura imperfetta, l'educazione per lo più irragionevole, l'ignoranza, le pretensioni, producono l'inesattezza, eccitano e abituano a *caricare* in tutto, nelle affezioni, ne' discorsi, nelle espressioni, nelle opere. Ma tutti siamo *carichi* in più o in meno, dunque indulgenza. Per gli artisti però non indulgenza plenaria: eglino hanno regole fisse per l'esattezza.

CARICATURA è un carico di ridicolezze ne' tratti, nelle proporzioni, nelle forme d'un soggetto, per metterlo in derisione. È una imitazione burlesca, ironica, e talvolta satirica.

L'uomo vuol ridire, e chi è gaio ne trova il motivo dovunque vede eccesso o difetto. Mette perciò in ridicolo la serietà portata al pedantesco, le affettazioni nel contegno, ne' tratti, negli acconciamenti, e le azioni contrarie alle convenienze. Quindi l'artista gioviale effigia *caricature* coll'esagerare le forme e i caratteri di differenti fisonomie di uomini fino a renderli rassomiglianti a maschere a bestie.

La *caricatura*, come la commedia, non dice all'uomo: *tu sei così; ma ecco come tu affetti d'essere*. Tali sono le caricature del celebre Hogart, il quale coll'esagerare i caratteri, gli usi, e i costumi de' suoi compatrioti, cercò di correggerli. Allora la *caricatura* è uno specchio che ingrossa i tratti, e rende le forme più sensibili. Non deve però esser una satira personale, che faccia sangue, o avveleni.

È utile abbozzare ne' taccuini le cose più sensibili che passano sotto gli occhi, come notare le osservazioni fisiche e morali. Leonardo da Vinci, che ha dato questo consiglio, lo ha eseguito. Sì fatte cose sono destinate a restar segrete. Ma le caricature di Leonardo

da Vinci si sono rese pubbliche.

Giocarelli degli artisti, come i grotteschi, hanno le *caricature* qualche sorta di merito, se sono fatte con prontezza e con quella sagacità fina che sa cogliere l' espressioni risibili de' caratteri.

Un viso di marmo africano sotto un cappuccio fratesco; un mentone allungatissimo con un' aria che dà alla balordaggine; un altro mentone ripiegato, naso aquilino, bocca sfondata e saliente agli angoli dà un comico di riso sardonico. Tratti stizzosi, caustici, arrabbiati, declamanti. Teste quali col tempo modella l'infingardaggine dell' ozioso, la grassezza del goloso, la lussuria del mondano, la vita vegetativa del cenobita, la spensieratezza del ricco, la dabbenaggine del semplice, il disdegno dell' orgoglioso, la sguaiataggine del falso talento, la contentezza dell' amor proprio, la goffaggine del mal educato, il riso affettato dell' allocco, la trista meditazione del malinconico ec. Ognun vede quanto sia esteso il genere delle *caricature*; e quali ne sieno i vantaggi e gl' inconvenienti.

* CARMINO. Colore rosso finissimo, che ora si prepara colla cocciniglia. Si adopera singolarmente nella miniatura.

CARNAGIONE è un oggetto de' più importanti e de' più difficili da rappresentarsi a dovere, specialmente quando si rappresentano uomini vivi.

Le carni sono suscettibili d' un' infinità di degradazioni, di finezze di toni, di passaggi, che esigono grande studio della natura, e grande leggerezza di mano.

L'artista osservatore, e che è impegnato a dar piaceri, esamina l'effetto che producono le incidenze della luce sul viso d'una donna, su le sue braccia, su le mani, sul collo, sul seno, specialmente s' ella è bianca; se la pelle è fina, trasparente, e leggiermente colorita dal sangue che cuopre il tessuto delicato dell' epiderme.

La consistenza ferma, morbida e porosa, di cui la natura, la primavera dell' età, la salute fregiano una giovane bella, modifica la luce che non è rimandata come dalle sostanze dure e scabrose, le quali resistono più all' incidenza de' raggi, o ne assorbiscono troppo.

La carne dolce ed elastica lascia penetrare per li suoi pori impercettibili una parte di luce fino al primo strato della pelle; donde riflessa con dolcezza eccita agli sguardi vivezza, e voluttà.

Anche le curvature insensibili della carne, e la sua trasparenza, lasciano scuoprir le vene, spandono su le mezze tinte o su' mezzi lumi gradazioni leggiere di turchino, e conducono per dolci sfumamenti fino ai toni più risplendenti della pelle. Sono innumerabili i toni variati delle carni. Vi vogliono gli occhi i più fini e i più attenti per distinguerli: vi vuole per rappresentarli un talento singolare, e un' organizzazione delicata che sappia ammirare le delicatezze della natura; grazie che la natura a pochi dona. Le donò al Tiziano, al Correggio, a Guido, al Domenichino, al Wandyck, e a pochi altri.

Ma dove gli artisti hanno da fare studi sì interessanti? Nella natura, e nella bella natura. Ma la bella natura non è in tutti i climi; e perciò le belle arti non sono per tutte le nazioni.

* CARPENTO. Carro antico de' Romani. Il *carpento pompaticò* serviva a trasportare in pompa le cose sacre al Campidoglio, gl'imperadori defunti, e più sovente le imperadrici. Se ne vede la forma nelle antiche medaglie, ed ha sovente quattro ruote.

* CARRI. Negli antichi monumenti veggonsi sovente con quattro ruote tirati da cavalli, da muli, da elefanti, da lioni e da pantere. I carri a due ruote erano per lo più carri da corso, bighe, quadrighe, essedi, ec. Alcuni dei primi erano coperti.

CART (*Pietro*) si distinse nell' architettura, e nel 1597 fabbricò sul fiume Penitz il famoso ponte di pietra in Norimberga sua patria. Esso ponte è d' un solo arco, lungo 97 piedi, largo 50, e alto 13.

* CARTA. Dopo il papiro e la pergamena si è introdotta, almeno in occidente, la carta di cotone, che forse antichissima era alla Cina ed in altre regioni orientali. Poi si passò a fabbricare la carta di cenci tessuti di lino, che ora si adopera comunemente. — Si fabbrica della carta destinata precisamente all' uso de' disegnatori; si prepara con colla quella che serve ai disegni che debbono essere acquerellati, alle carte geografiche ed alle stampe che si vogliono miniare. Molto si loda la carta inglese; ma avvi chi pretende che sotto quel nome si spacci molta carta francese, cilindrata in Inghilterra tra una lastra di rame ed un cartone liscio, il che si fa ora anche da noi. A Parigi si prepara una carta finissima

trasparente, che dicesi carta di paglia, e nel commercio *lucidonica*.

* CARTA DI CAVRETTO. Presso il *Cennini* è sinonimo di pergamena.

* CARTA PECORA o CARTA DI PECORA Pelle di pecora o di capra, acconciata ad uso di scrivere, disegnare o miniare. Se ne fece grandissimo uso fino al secolo XV, e bellissima trovasi quella di alcuni codici, che è stata con particolare metodo levigata. Molti libri furono pure stampati nel secolo XV in pergamena; il che comodo riuscire doveva qualora ornare si volessero di miniature; più rare si videro le edizioni in pergamena nel secolo XVI e ne' successivi, perchè divenuta comune la carta di cenci lini, la carta-pecora non si riguardò più se non come oggetto di grandissimo lusso.

* CARTA PESTA. Rottami di carta macerati e pesti in mortaio, ridotti per tal modo a consistenza d'unguento, coi quali facevansi altre volte le maschere, e fannosi nelle forme figure di rilievo.

* CARTE DA GIUOCO. Riescono di qualche interesse per la storia dell' arte, perchè si riguardano come uno de' primi saggi dell' incisione in legno. Le più antiche che si conoscono, possono riferirsi al principio del secolo XV.

* CARTELLA o CARTOCCIO. Ornamento di scultura, composto di alcuni membri d' architettura, in mezzo ai quali trovasi uno spazio di forma regolare o irregolare, la cui superficie alcuna volta è piana, concava o convessa, e serve a ricevere i titoli degli edifici, le iscrizioni, le cifre, gli stemmi, i bassirilievi, ec. Quegli ornamenti si collocano d' ordinario dagli architetti nei finimenti, frontespizi, basamenti, piedestalli, pilastrini e luoghi simili, e fannosi a foggia d' una carta, parte avvolta e parte svolta, d' onde trassero il nome di cartelle gli scudi, per ordinario di forma più larga che alta, ornati attorno di cartocci, dei quali gli architetti pure si servono per collocare armi o insegne di famiglia, o inscrizioni, e talvolta per solo ornamento dell' architettura. — Portano lo stesso nome i disegni, d' ordinario con iscrizioni, che mettonsi sotto le stampe, mappe, ec. per oggetto di dedica. — Si sono dette alcuna volta *cartelle*, massime nell' alta Italia, dai collettori di stampe le custodie, le riunioni di due cartoni a foggia di libro, entro le quali disponevansi

separatamente le stampe, secondo l' età loro, il loro genere, le scuole o i maestri Ora più comunemente con voce oltramontana diconsi malamente *portafogli*. — *Cartocci* o *cartelle* diconsi le vedute di fianco del capitello ionico.

* CARTELLONI. Mensole poste lateralmente al sopraornato delle porte per sostenere la cornice. — Si dà alcuna volta questo nome anche agli scudi disposti per ricevere iscrizioni.

* CARTOCCI diconsi alcune membra degli ornamenti di architettura, avvolte proprie di cartelle, armi e simili; e si pongono d' ordinario ai capitelli compositi e ionici.

* CARTONI. Disegni di figure o di composizioni, fatti diligentemente sopra carta assai consistente, o cartoni più o meno grossi, affine di poterli stendere relativamente all' uso che se ne vuol fare. Si adoperano principalmente nelle pitture a fresco. Sull' intonaco ancora molle si può con una punta delineare il contorno delle figure, seguendo esattamente la estremità del cartone ritagliato. Se le figure sono numerose, si descrivono con fori nel cartone tutti i contorni della composizione, ed applicato il cartone al muro, vi si fa passar sopra un sacchetto di polvere minutissima di carbone, la quale attraversando i fori, lascia sull' intonaco la traccia che seguire dee il pittore. Servono i cartoni, anche per il musaico; e per le tapezzerie di arazzi ma per queste ultime debbono essere coloriti. — *Cartoni* diconsi, specialmente oltremonti, alcune parti dell' ornato interno degli edifici, come cornici, modanature, profili, ec., le quali per mezzo di forme di piombo si eseguiscono in cartone ancor tenero, molle e pastoso, o in carta pesta, e verniciate vestono l' apparenza di lavori di stucco. — Tornando al proposito della pittura, i cartoni dei grandi maestri contansi tra i monumenti più preziosi dell' arte. La corte reale d' Inghilterra si gloria di possedere, benchè lacerì e ritagliati, i cartoni di *Raffaello*, che servirono per la fabbricazione degli arazzi del Vaticano.

* CARUCCIARE. Forse *graffiare*. Così crede il *Tambroni*; ma io veggo adoperato questo vocabolo come sinonimo di *granare*, il che non è graffiare, sebbene quella operazione potesse eseguirsi con rotelle di ferro usate in que' tempi.

* CASA. Edificio ad uso di abitazione. Le case degli

antichi Romani facoltosi componevansi principalmente del vestibolo al primo ingresso, dell' atrio, del tablino, gran cortile con logge tutto all' intorno, della basilica, dei bagni, della libreria, della pinacoteca, del museo, oltre gli appartamenti ed altri luoghi accessorii o subalterni.

CASALI (*Fra Gio. Vincenzo*) fiorentino frate dell' ordine de' Servi di Maria m. 1593. L' altar maggiore de' serviti in Lucca è tutta opera sua per l' architettura e per le statue. Fu chiamato a Napoli dal vicerè duca di Ossuna per prosciugar alcuni stagni intorno a Capua, e per farvi de' pozzi in beneficio pubblico. Il frate riuscì felicemente in quell' impresa più importante che alzar colonne e statue. Egli costruì in Napoli la darsena, e un ricinto per la cavallerizza al largo dello Spirito Santo. Passò indi in Ispagna, ed ebbe l' incombenza di risarcire le fortezze di Portogallo; ma in quella commissione se ne morì.

CASE DI CAMPAGNA. La campagna ha fatte le città, e le città disfanno la campagna e gli uomini. Infelici que' cittadini che non vanno spesso a ricrearsi in campagna. Perciò le nazioni più colte sempre e da per tutto hanno in campagna fabbricate case. Come fossero costruite quelle di Grecia ci è ignoto. Si sa che ve n' erano tante che l' Attica sembrava una gran città divisa in borghi, i quali dividevansi in case sparse per tutta la campagna naturalmente sterile, ma resa fertile dalla industria: Atene era come la piazza, dove si concentrava l' Attica.

I primi Romani non andavano dalla città in campagna: viveano in campagna, e vi lavoravano: non andavano in città che per gli affari della loro *cosa pubblica*. Corrotto il costume andavano in campagna per non putrefarsi in città, ma vi strascinavano la vanità del lusso. Non erano contenti della magnificenza; volevano quelle loro case d' una sontuosità regia, e ciascuno ne voleva in ogni cantone di varia amenità. Cicerone tutto uomo nuovo e filosofo e chiacchierone, ne avea un paio di dozzine, e tutte pompose. La sua prediletta era l' *Arpinate*, prossima ad Arpino sua patria, e precisamente all' Isola di Sora, dove è ora la chiesa de' Domenicani, fabbricata dalle ruine Ciceroniane.

Chi vuol avere qualche idea delle case di campagna

degli antichi Romani, legga le due lettere di Plinio il giovane, in una delle quali descrive la sua casa su' monti di Toscana, e nell' altra quella in Laurento presso ad Ostia.

La casa, che Plinio avea in Toscana, era in aria salubre, e situata si vantaggiosamente che i contorni le formavano un anfiteatro immenso. Una vasta pianura era circondata da monti coronati in cima da capanne, e da foreste piene di cacciagione. La seconda regione sul pendio de' monti era di boschi cedui frammisti da colline fertili. Più in giù vigne per lunghe coste bordate da arbusti, e finalmente campi e praterie intersecate da rivoli e dal Tevere terminavano l' orizzonte. Il colpo d' occhio vi godeva belle scene. La casa era preceduta da un atrio, da un vestibolo, da un portico, da un parterre in pendio con bussi tagliati in varie figure di bestie, e con compartimenti di acanto. Al dintorno era un viale circondato di verdura diversamente tagliata, donde si passava ad un passeggio coperto in forma di circo, nel cui mezzo erano arbusti conformati in cento figure diverse, il tutto era ricinto da muri, rivestiti gradatamente e per intervalli da una palizzata di busso. Indi la natura offriva prati, campi frammisti con orti e con giardini prodotti dall' arte. Dal portico si entrava in un salone per festa, d' onde si vedevano da una parte i campi, e dall' altra i parterri. Veniva indi un appartamento intorno ad un cortiletto ornato di quattro platani, e d' una fontana in mezzo: l' appartamento consisteva in una camera da letto, in un sala per conversazione, in un portico, e in un gabinetto dipinto a fogliami con uccelli di vari colori, e col zoccolo di marmo, e in mezzo con una fontana di più zampilli. Da un altro lato era un altro appartamento con galleria sopra, con sala per mangiare, e con grotteschi al di sotto. Per l' inverno era un altro appartamento esposto al meriggio, che dalle finestre godeva belle vedute di praterie, di parterri, e di un canale d' acqua che si precipitava. Qui era il bagno con camera per spogliarsi grande e gaia, con sopra il giuoco a palla, indi una camera fresca con una vasta bagnarola di marmo nero, e più giù un bacino per il bagno caldo; poi la camera temperata, di cui per una scala si scendeva ad una galleria sotterranea e a tre gabinetti con una

camera. Questa era la facciata, preceduta da lungi da un ippodromo piantato di platani, di cipressi, e di vari arbusti, con un pergolato in fondo sostenuto da quattro colonne di marmo, che formavano una sala campestre con tavole e sedili di marmo bianco, da' quali uscivano giuochi d'acqua, che andava in una fontana. Quando si mangiava in questa sala campestre, le vivande si mandavano per acqua in piatti effigiati a barche e ad uccelli acquatici. Incontro erano vari gabinetti di verzura, tutti con belle viste, e con diversità di fonti, di ruscelli serpeggianti, che servivano poi per irrigare prati e orti.

L' altra casa di Plinio nel Laurentino presso ad Ostia era su le sponde del mare, e dove è ora Castelfusano in un sito che tuttavia si chiama *Pliniana*. Quando quel luogo era del Sacchetti, vi fu scavato nel principio di questo secolo, e da que' ruderi ne fu ricavata la pianta, che non si sa più dove sia. Il buon medico Lancisi ne parla. Vi fu anche riscavato posteriormente, ma alla barbara, distruggendo sempre quelle ruine, dalle quali tuttavia si potrebbe ritrarre qualche giusto disegno del piantato di quella villa. E non si fa. Vergogna! La casa era spaziosa e comoda. Precedeva un atrio circolare difeso da vetri contro il vento. Seguiva un gran cortile allegro, indi una sala per feste: il suo aspetto era sul mare, ma ogni porta e ogni finestra offrivano scene diverse. Da un canto di essa sala erano due camere. Dall' altro un gabinetto rotondo per libreria, e camere da dormire con un andito sotterraneo dove si faceva fuoco per riscaldarle. Al di sopra erano le abitazioni per i servi. L' altr' ala avea cinque camere, indi il bagno colle solite stanze e con tutti i comodi. Seguiva altro camerone per il giuoco di palla. A un angolo si alzava una torre con due camere a pianterreno, con due altre in mezzo, e con una sala sopra. All' altro angolo un' altra torre con altre camere, e con granaio. Viali, parterri, orti, giardini erano d'intorno all' abitazione. Ma quel ch' v' era di più caro era un casinetto di ritiro disegnato da Plinio stesso: consisteva in due camere con un gabinetto, in una camera da dormire con una stufa sotto, e in due altre camere. Le vedute vi erano allora d' incanto, perchè tutta quella spiaggia e campagna era abitata; ora è deserta e morbifera.

Su le due lettere di Plinio

alcuni architetti, fra i quali lo Scamozzi ed il Felibien, hanno fatti disegni di queste due case di campagna, e sono riusciti ben differenti fra loro. E che importa a noi moderni delle case degli antichi? Noi non abbiamo nè i loro costumi, nè le loro maniere. Le nostre abitazioni hanno da essere convenienti al nostro modo di vivere. Non basta. Hanno da esser dirette dalla ragione. La ragione esige da per tutto, 1. *situazione* salubre e dilettevole, 2. *distribuzione* comoda, 3. e *decorazione* conveniente. L' Hirschfeld ha trattato bene questa teoria, di cui si fa qui l'estratto seguente.

1. La *situazione* esige due qualità essenziali, *salubrità*, e *amenità*.

Sito *salubre* a cielo sereno, dunque non marassi, non istagni, non fondi, nè boschi, nè vicinanza di città popolata, le cui esalazioni infettano i contorni. Questo è evidente. Perchè dunque tante case di campagna si veggono situate al rovescio di questa evidenza? Peggio. Siti naturalmente sani si sono dall'arte guastati con boschi artefatti, e con circondar gli edifici di coloro che si dicono grandi con fossi d' acqua stagnante. Tanta è l' irragionevolezza di questa razza di gente!

Dopo il salubre convien cercare l' *amenità*. E perchè si esce dalle prigioni cittadinesche? La natura offre viste che innamorano, miste di montagne, di colli, di pianure, di valli, di prati, di foreste, di piantagioni, di laghi, di fiumi, di mare. L'arte sa sceglierle e anche abbellirle col situare l' edificio da goderne varietà di vedute d' ogni genere.

Per aver questo godimento ogni casa di campagna vuol essere situata in qualche eminenza. Così ella gode e si fa godere: domina, e invita a sè anche chi la vede da lungi.

2. La *distribuzione* necessaria ad una casa di campagna deve cominciare dal suo dintorno. L' arte spogliata da ogni apparenza di sforzo e di ricercatezza vi ha a disporre gli accessi comodi e vistosi. È della più grande importanza che la strada conducente alla casa sia, se non bella, almeno buona. Buoni cittadini saranno quelli, che impiegheranno parte delle loro fortune alla costruzione e al mantenimento delle strade e delle stradelle. Ricrea una buona strada che porti al casino. Avanti a questo sarà uno spiazzo d' una regolarità corrispondente all' edificio e con qualche abbellimento opportuno di verzura, di fontane, di sedili,

prospettiva, e ad un legame gradevole cogli oggetti circonvicini, senza affettazione di euritmia.

Il frammischiar poi in una stessa prospettiva un obelisco egizio, un tempio greco, un monumento romano, una torre gotica, un padiglione cinese ec. è una immaginazione disordinata dalla mania d'ammucchiare cose disparate, che distruggono la semplicità campestre. Questa stravaganza de' parchi d'Inghilterra par che si voglia stendere anche in Italia.

Ne' parchi e nelle ville si possono alzar monumenti in memoria d'una cosa o d'una persona. Allora l'architettura fa l'ufficio di statue, di urne e di altri segni di rimembranza. Così in Inghilterra nel parco di Hagley sono edifici in memoria di Pope e di Tompsom; dove que' poeti andavano spesso. L'espressione di tali monumenti deve essere senza equivoci.

Niente di più ridicolo de' geroglifici in pittura. Se l'edificio manca d'esprimere il suo carattere, tutti gli emblemi non vi rimedieranno. Se l'espressione del carattere è chiara, gli emblemi sono superflui. E su muri dipinger fiori, prospettive, cascate, è più intollerabile.

* CASERMA, o CASERNA. Voce francese, che pure converrà adottare, indicante edifizio all'alloggio delle truppe. Si esige che questi edifici sieno solidi, spaziosi ariosi e comodi nella loro distribuzione. Un bel modello se ne trova in Milano nella così detta *caserma di s. Francesco*.

CASINO città distrutta da Teodorico presso a Monte Casino in Terra di Lavoro. Vi resta intero un tempio (ora romitorio del Crocefisso) a croce greca, lungo 50 piedi e largo 35, tutto di gran pietre di taglio senza cemento, alcune lunghe 9 piedi. La volta è una specie di cupola con 4 finestrine.

Poco lungi sono le ruine d'un anfiteatro della circonferenza di 820 piedi, coll'arena del diametro di 200. Le muraglie son alte 57. Vi sono cinque ingressi alti 26 e larghi 13 piedi. Vi si veggono ancora le carceri per le bestie, e gli acquedotti per la naumachia. La costruzione è di gran massi di pietre e di mattoni. Al di sopra sono ancora mensoloni traforati per mettervi le antenne della tenda.

Un poco più in su sono i pochi avanzi d'un teatro semicircolare del diametro di 283 piedi, d'una costruzione consimile all'antecedente.

Vi si veggono ancora degli acquedotti sotterranei, dei

resti d' antichi edifici, e di strade a grandi lastre di opera *incerta* al solito uso romano.

CASMENA città antica di Sicilia, in cui non resta d'antico che una scala intagliata nella rocca con mirabil esattezza. È alta 120 piedi, e larga 3 e mezzo. Gli scalini son alti 7 pollici, e 13 larghi. Era più lunga, ma si è accorciata col tagliar la rocca donde cominciava.

CASSANDRO romano, e Florino francese furono i due architetti primari della riedificazione d' Avila desolata da' Mori, come Segovia e Salamanca. Quella riedificazione ordinata dal re Alfonso VI s'incominciò nel 1090 e vi lavorarono 800 uomini.

CASSE, cassette, urne, sarcofaghi, sono state ne' bassi tempi configurate in chiesette con porte, con finestre, con campanili, e con altri abbellimenti gotici. Gli argentieri, i falegnami si sono sfogati. Se mai un artista si lascia condannare a consimili arnesi, non dia loro altra forma che di urne della buona antichità, semplici, e senza zampe di bestie.

* CASSERO. Recinto di mura. Fortezza. Talvolta pigliasi per la parte superiore della poppa del vascello presso al fanale.

CASSETTONI sono i compartimenti del soffitto, che restano regoralmente incavati come casse.

La loro origine viene dalla disposizione de' travi. I travi in un soffitto sono disposti ugualmente, e ugualmente intersecati da altri travi traversi, co' quali s'incastrano, e formano naturalmente i *cassettoni*. Questo metodo, usitato molto in Italia, offre una bellezza naturale di soffitto, e un partito di decorazione semplice, e tanto più gradevole dacchè nasce dalla necessità stessa e dalla natura delle cose. L' origine de' cassettoni prescrive 1. la loro forma, 2. la disposizione, e 3. la loro decorazione.

1. La forma de' *cassettoni* non può esser arbitraria; è prescritta dalla disposizione della travatura. I travi non lasciano che vani quadrati, dunque la forma de' *cassettoni* non può esser che quadra. Niente di più chiaro. Malgrado tanta chiarezza, la smania di ornare ha straformato anche i *cassettoni* da non ravvisarvene più l' origine. Sorte ordinaria dell' architettura, di cui le parti essenziali si sono convertite in ornati, e copiando ciecamente e ricopiando, si è perduto di vista il modello naturale, e si è dato in ispropositi. L' ornamento ha distrutta l' architettura.

L' ornamento non ha base

solida. Esso è in architettura quel che il gallone è alle vesti; è un accessorio, di cui si può star senza. Peggio. Gli ornamenti sono come que' parassiti intriganti, che ammessi per grazia in una casa, presto la perturbano, e alla fine se ne rendono padroni. L' ornato si è impadronito della costruzione stessa, l' ha alterata, l' ha guasta, da accessorio si è reso principale, e ha ridotta l' arte a giuoco di capriccio per divertire soltanto chi ha occhi e non sa vedere.

Per il delirio di ornare, si sono fatti *cassettoni* irregolari, grotteschi, tormentati in rombi, in rabeschi, in intralci. Queste mostruosità si veggono ne' monumenti di Palmira e di Balbeck, ma sono uno zucchero rispetto ai moderni, e ai modernissimi.

L'origine de' *cassettoni* comanda imperiosamente forma quadra; comando soave; il quadrato è bello, come sono belle tutte le figure geometriche; sono belle per la loro semplicità. Il semplice è sempre bello, perchè l'occhio lo abbraccia facilmente. Il facile piace. Quadrati sono tutti i *cassettoni* della buona antichitità sì nelle volte che ne' soffitti dei corniciami, come si mira nel Panteon, negli archi trionfali ec.

Stabilita quadra la forma del *cassettone*, la si può abbellire con circoli, o con poligoni, iscritti però nel quadrato, e con un rosone nel mezzo. Tali ornamenti debbono essere in rilievo, per toglier ogni equivoco coll' incavo de' *cassettoni*: così sono nel tempio della Pace.

Dove i *cassettoni* possono soffrirsi intrecciati è là solamente dove sieno soffribili i rabeschi, dove s' intreccino rami di piante, e formino un *bersò*, come nelle logge di Raffaello.

Ne' *cassettoni* il pieno vien da' travi, il vano da' loro intervalli. Più che saranno forti i pieni, più carattere vi sarà. È generalmente buona la regola del Serlio di far il vano doppio del pieno. Nelle volte il vano deve esser maggiore che ne' soffitti piani. Generalmente la profondità de' cassettoni deve esser relativa alla grandezza e alla larghezza de' travi, all' altezza de' soffitti o delle volte, e all' effetto della luce, e al carattere della fabbrica. Al dorico converrà un cassettone semplice, al ionico o due regoli in quadro o in circolo, al corintio con più regoli in quadro o in poligono.

2. La disposizione de' *cassettoni* deve dipendere dal bisogno e dalla convenienza de' luoghi. Ne' soffitti piani

hanno da esser in minor numero che nelle volte, perchè queste hanno maggior superficie. Così negli edifici grandi vogliono esser pochi e grandi; un gran tutto deve avere gran parti; uno spazio grande troppo suddiviso s' impiccolisce; il piccolo s' ingrandisce quanto meno si divide. Il Panteon non ha che cinque ranghi di *cassettoni*, e nella sommità non ve n' è alcuno per evitare confusione e impiccolimento: quel gran riposo fa più spiccare le ricchezze.

La loro disposizione richiede ancora che i lord pieni non posino in falso, cioè non cadano su'vani della costruzione. Nel Panteon si osserva che i pieni cadono a piombo nel mezzo delle colonne.

È altresì rimarchevole nel Panteon che i gradi che formano lo sfondo sono tagliati secondo le linee parallele a quelle che partono dal centro della rotonda e vanno nel centro del quadrato: così tutti que' gradi sono veduti d' una stessa maniera in ciascun quadrato, e i gradi più abbasso non sono occultati dall' aggetto degli altri.

3. La decorazione de' *cassettoni* di qualunque materia si faccia, o in pittura o in iscultura, deve esser sempre tale che la imitazione corrisponda alla realità. Dunque i pieni, che rappresentano travi, debbono restar lisci. I vani non comportano che ornati verisimili a un soffitto, e convenienti all' indole dell' edificio. Gli antichi vi mettevano un fiore, un rosone. Ma i moderni vi ficcano gruppi di figure che minacciano di cadere, e vi conficcano ogni capriccio.

Ne' *cassettoni* non può entrar arbitrio, e molto meno bizzarria. Tutto è prescritto dalla travatura, forma, disposizione, ornamento. E tutto deve esser conveniente alla natura dell' edificio.

CASSIODORO il più gran valentuomo del V. secolo, di quel secolo in cui i Goti signoreggiarono l'Italia. Egli fu segretario di stato del re Teodorico, ed ebbe una vasta cognizione dell' architettura. Disegnava ogni sorta di edifici, e li dipingeva, o gli acquarellava con altrettanta facilità. È probabile ch' egli avesse architettato diversi edifici considerabili, e principalmente il ministero eretto a sue spese in Calabria, a Squillace sua patria, dove egli si ritirò a viver tranquillamente gli ultimi suoi anni. Bello esempio per i ministri disgraziati!

Le opere di Cassiodoro abbondano di savi precetti su l' architettura. Per suo

consiglio la regina Amalasunta figlia di Teodorico si diede a favorire le scienze e le belle arti, delle quali procurò che suo figliuolo Atalarico avesse una sufficente tintura.

Nelle opere di Cassiodoro sono infinite riprove della premura che il re Teodorico si prese per conservare l'architettura romana. Egli ordinò la conservazione delle migliori fabbriche; e di quelle che non erano più ristaurabili volle che si raccogliessero i pezzi per adornarne i suoi nuovi edifici. La sontuosa basilica di Ravenna detta la basilica d'Ercole fu abbellita di frammenti antichi di marmo raccolti di qua, di là. Fu a questo effetto impiegato un certo Daniele, lodato molto per questa abilità.

La prodigiosa Rotonda di Ravenna, la cui cupola tutta d'un pezzo e di 38 piedi di diametro, e 15 di grossezza, del peso di 100 mila libbre, è opera di quel tempo. Fu circondata di statue colossali degli Apostoli portate via da' Francesi sotto Luigi XII. Si vuole che quell'edificio servisse di monumento sepolcrale a qualche re. Anche Amasi re d'Egitto fece condurre da Elefantiasi fin a Saïs un edificio consimile d'un solo pezzo lungo 50 piedi, largo 35, e grosso 20.

Anche Boezio, e Simmaco, cima d'uomini nella letteratura di quel secolo, furono intendenti d'architettura, e impiegati da Teodorico.

Simmaco ebbe l'intendenza delle fabbriche di Roma, e specialmente del teatro di Pompeo, che Teodorico fece riattare. Quel re gli scriveva cose belle. » Tu hai » costruito bene gli edifici; » tu li hai anche disposti » con tanta intelligenza, che » uguagliano quelli degli » antichi, e servono di e« sempio ai moderni. Tutto » quel che vi si scuopre, è » un'immagine perfetta del» l'eccellenza de' vostri co» stumi: non è capace di » far buone fabbriche se non » chi è di buon senso e » d'una mente ben coltiva» ta ».

Dopo questa bella sparata Teodorico stesso fece decapitare Simmaco e Boezio. L'uomo è un misto di male e di bene: il male passa, e il bene sussiste. Di quella crudeltà niuno ora si duole; ma le benefiche provvidenze di Teodorico in favor delle belle arti sono tuttavia utili. È rimarchevole fra le altre la *formola* ch'egli diede al prefetto di Roma, relativa all'architetto degli edifici pubblici. Eccola.

» Il decoro delle fabbri» che romane richiede un

» custode intelligente, af-
» finchè quella mirabil sel-
» va di edifici si conservi
» con incessante diligenza,
» e i nuovi si costruiscano
» sensatamente fuori e den-
» tro. La nostra generosità
» è diretta a conservar le
» cose antiche, e a vestire
» le nuove di gloria dell'an-
» tichità. Sappia dunque
» la tua illustre grandezza,
» che a tale scopo si è co-
» stituito quell'architetto in
» Roma. E dacchè gli stu-
» di delle arti hanno da so-
» stenersi con giusti como-
» di, vogliamo ch' egli ab-
» bia quanto i suoi prede-
» cessori hanno ragionevol-
» mente goduto. Egli vedrà
» cose migliori di quel che
» ha letto, e più belle di
» quel che s' immaginava.
» Quelle statue paiono vive;
» le vene, i muscoli; i ner-
» vi vi sono così espressi
» che l' uomo vi par in a-
» zione; e in quante espres-
» sioni diverse! Dicesi che
» gli Etruschi ne fossero
» stati in Italia i primi in-
» ventori. Indi Roma eb-
» be tante statue differenti
» quanto la natura procrea
» uomini. Sono mirabili fi-
» no i cavalli, pieni di fer-
» vore, colle narici crespe,
» coll' orecchie spiccate, coi
» membri ondeggiati e ri-
» stretti; vorrebbero corre-
» re, se non fossero di me-
» tallo. E che diremo di
» quelle colonne sì alte, sì
» svelte, e sì bene scana-
» late, che paiono di getto?
» Sostengono moli sublimi.
» Pare cera il terso e duro
» metallo: le commissure
» de' marmi paiono venatu-
» re naturali. Il prodigio
» dell' arte inganna l' oc-
» chio. Gli antichi storici
» riducono a sette solamen-
» te le maraviglie di tutto
» il mondo: il tempio di
» Diana in Efeso; il sepol-
» cro del re Mausoleo, don-
» de i Mausolei; il colosso
» del sole in Rodi, la sta-
» tua di Giove Olimpico
» d' oro e d' avorio, forma-
» ta da Fidia; il palazzo di
» Ciro fabbricato da Men-
» none con pietre connesse
» con oro; le mura di Ba-
» bilonia costruite da Se-
» miramide con mattoni col
» zolfo e con ferro; le pi-
» ramidi d' Egitto. Ma chi
» avrà più quelle per ma-
» raviglie dopo che avrà
» mirato nella sola Roma
» tante cose stupende? Quel-
» le ebbero fama, perchè
» furono le prime, e le
» produzioni grandi de' se-
» coli rozzi passano facil-
» mente per maravigliose.
» Ora è ben vero che tut-
» ta Roma è maraviglia.
» Perciò si è scelto un uo-
» mo peritissimo nelle ar-
» ti, il quale in vedere
» tante cose ingegnose de-
» gli antichi, invece di

» restarne incantato, si dia
» ad investigarne le ragio-
» ni, studi i loro libri, e
» s' istruisca, affinchè non
» ne sappia meno di loro,
» nel luogo de' quali egli
» deve stimarsi surrogato «.

Possono dunque questi Goti esser que' barbari distruttori de' monumenti della bella antichità? Questo onore si deve allo zelo de' cristiani e specialmente degli ecclesiastici, i quali, come attesta la storia ecclesiastica, rovesciarono tempii, e sfigurarono statue in Italia, in Grecia, nell' Asia, in Egitto. I Goti e quanti altri settentrionali piombarono in Italia, non aveano architettura, nè architetti, nè pittori, nè scultori, nè poeti, nè oratori, nè musici; erano tutti guerrieri, e fissati in Italia si servirono degli artisti italiani. Ma in Italia il gusto era in declivio, e proseguì ad andar più in giù, nonostante che i Goti avessero cercato di sostenerlo per mezzo de' più intelligenti che allora fiorivano in Italia.

* CASTELLETTO. Strumento di legno, che tiene ferma una canna di ferro, la quale girata a forza di una gran ruota, serve a bucare ogni sorta di pietra dura, adoperata con smeriglio, o con polvere di diamante, e serve utilmente per tutti i lavori degli intagliatori in gemme. — *Castelletto* dicesi pure un istromento di ferro di diverse grandezze che fitto in un banco sostiene le ruote di rame, colle quali le gemme e pietre dure si lavorano. Può anche essere armato per lo stesso oggetto con una ruota d' acciaio per lavorare pietre coll' aiuto di altri strumenti, come cannelle, saettuzze e simili.

CASTELLO (*Gio. Batista*) bergamasco rimodernò nel 1560 in Genova per ordine del celebre Andrea Doria la chiesa di s. Matteo fondata da Martino Doria nel 1125. Questi rimodernamenti e riabbellimenti di rado e ben di rado riescono passabili. Dello stesso architetto si crede anche il palazzo Imperiali in Campetto a Genova, in cui il primo piano è bugnato, il secondo con riquadri rilevati, e il terzo con fondi dipinti: il tutto è ricco di marmi, ma gli ornati sono infelici, e più infelici le scale.

CASTELLO d'acqua, bottino, edificio per ricevervi le acque condottate, e per indi dividerle in diversi canali, e distribuirle per diversi usi della città, e dei giardini. Tali edifici richiedono sodezza, e forse rustichezza. È superbo quello

in Roma a Porta Maggiore, e l' altro presso al collegio Nazareno. Talora si sogliono abbellire con cascate d'acqua, e ridurli a fontane. I fontanoni a s. Pietro Montorio in Roma sarebbero di buon gusto, se l' architettura vi fosse più conveniente.

CASTRO quartier antico di soldati. In Roma presso porta Pia si vede ancora il *Castro Pretorio*, e presso le terme di Caracalla si veggono delle *caserme*. Le *cento celle*, le *cento camerelle* di villa Adriana in Tivoli, e di Baia non erano che quartieri di soldati. Nelle ruine di Otricoli se ne vede un altro. Ma il più distinto è quello di Pompei. È desso un gran cortile quadrilungo, circondato di portici di colonne doriche senza base, e dietro a' portici sono le camerette per i soldati, come celle d' un chiostro di frati. Per quartieri niente meglio che conventi.

CATACOMBE cavità sotterranee di molta estensione, fatte per estrarne pietre o arena per fabbriche. Tali sono quelle di Napoli, di Roma, di Siracusa, d'Agrigento.

Ma hanno servito anche per sepolture. Le *catacombe* di Roma sono le più celebri, ma non le più grandi, nè le più belle. Sono specie di laberinti sotterranei con varie nicchiette a più ordini, a guisa di *colombari*, per collocarvi piccole urne mortuarie con qualche iscrizione. Vi si trova anche qualche cappella con pitture e con isculture dei bassi tempi.

Quelle di Napoli sono più grandi. Più belle sono quelle di Siracusa: non hanno l' aspetto lugubre delle altre; formano una città sotterranea di riposo e di tranquillità, e danno idea della grandezza e della potenza dell' antica Siracusa.

Anche Malta ha le sue piccole *catacombe* intagliate in pietra bianca: paiono fatte ieri. Sono sì anguste, che indicano nascondigli per nascondersi nelle incursioni de' Saraceni. Fatte prima per i morti hanno servito a salvar i vivi con quel che aveano di più prezioso.

CATAFALCO è un mausoleo effimero per pompa funebre. Non si dovrebbe usare che per valentuomini, che abbiano recate le maggiori beneficenze al pubblico. E pure se ne fanno per imbecilli. È famoso quello fatto a Michelagnolo.

Catafalco è una mesta gratitudine per un defunto meritevole. Ha da servir dunque per un compendio

delle sue principali azioni, espresse con chiarezza per eccitar dolore per la di lui perdita, e mestizia. Dunque non capricci, nè chiasso d'argento, d'oro, e di lumi, nè di altre frivolezze. Unità e semplicità. Una pompa funebre non è una festa teatrale, nè ammette esagerazione, iattanza, e molto meno falsità.

* CATALETTO. Prima mano di colore, applicata però solo al colorire de' visi. Parlasi quindi del letto di colore e delle incarnazioni.

* CATAGRAFE. Figure disegnate in profilo presso i Greci.

CATANEO (Danese) architetto e scultore di Massa di Carrara m. 1573, discepolo e seguace del Sansovino. In Venezia nel pozzo ch'è nel mezzo del cortile della Zecca, scolpì la statua d'Apollo. Nella chiesa di s. Gio. fece il deposito di Andrea Badoaro discendente da' Partecipazii. E in s. Gio. e Paolo architettò e scolpì il deposito del doge Leonardo Loredano, che nella guerra di [illegible] sacrificò figli e so[illegible] per difesa della pa[illegible] Nella chiesa del San[illegible] egli lavorò al[illegible] dell'arca, e [illegible] Alessandro Con[illegible] generale. La sua più grand' opera è in Verona nella chiesa di s. Anastasia in memoria del celebre Giano Fregoso: è un misto di altare e di mausoleo, cioè nè l' uno nè l' altro: su d' un piedestallo 4 colonne corintie con cornicione e con attico: indi un altro piedestallo con 2 colonne e con frontespizio: in questo imbroglio, che si dice altare, è una statua di Cristo, e in un intercolonnio è quella di Fregoso. Il Cataneo fu anche poeta, e autor dell' *amor di Marfisa*:

* CATAPULTA. Macchina che lanciava a grande distanza pietre fino del peso di 300 libbre. Specie di grandissimo cucchiaio che si abbassava a forza d' argano, e quindi era spinto in alto da varie molle.

* CATENARIA. Linea curva formata da una catena, o corda raccomandata a due punti. Questa, usata per le centine delle volte, contribuisce alla loro solidità, specialmente adoperata per le cupole.

CATENE sbarre di ferro per ritenere le parti della costruzione.

Le piatte sono più forti delle quadrate. Si è sperimentato che il ferro è più forte, quanto maggiore è la sua superficie, perchè nella superficie riceve più forti

impressioni dal martello, per cui i suoi grani si slungano, e acquistano più nervo.

Si è sperimentato ancora che le catene d' una certa lunghezza hanno de' difetti, onde non si può contare, che su la metà della loro forza. Se per esempio una catena ha da sostener un peso di 10 mila libbre, bisogna cercar qual è la dimensione di quella che non si rompe che sotto un peso di 20 mila.

Si deve anche badare alla maniera di unir le catene. Quella per cui si addentano una entro l' altra a cunei in senso contrario, riunita da briglie, è preferibile a quella a cerniera.

Catene si chiamano anche quelle pietre di taglio che si mettono di tratto in tratto ne' muri per collegarvi meglio i mattoni, o il pietrame. Queste catene sono necessarie, specialmente negli angoli, e dove posano i travi. Le pietre componenti queste catene si mettono l' una su l' altra in modo che una comparisca corta, e l' altra lunga. Questa lunga si chiama *morsa*. Le catene semplici non formano morsa che da una parte; le doppie fanno morsa da due lati. Per lo più si dà loro qualche aggetto. Alcune si figurano a bugne per decorazione.

* CATETO. Linea tirata a perpendicolo.

CATTEDRA. Chi ha da insegnar a molti, deve stare più in alto, per esser meglio veduto e ascoltato. Segga dunque in una sedia elevata sopra uno scabello alto due o tre piedi, abbia anche un tavolino d' avanti: stia pure con tutti i suoi comodi, che ha da pretender di più?

I professori nelle università hanno preteso abbastanza. Ma i nostri preti moderni a differenza degli antichi, che non ebbero mai cattedre nè pulpiti ne' loro tempii, perchè non ebbero l' uso continuo di predicare, hanno imbruttite le chiese co' loro pulpiti e colle loro cattedre.

Sul principio le *cattedre* de' nostri preti erano *ambboni* di marmo, come si veggono ancora in Roma a s. Clemente, e a s. Lorenzo fuori le mura, e altrove in molte altre chiese antiche. Ma poi si sono sospesi in aria bigonzi di tavola con tutte le soverchierie che può inventar l' inezia.

L' unico modo di far belle cattedre e pulpiti belli, è non farne niente.

* CATTEDRALI. Chiese poste presso le sedi vescovili. Siccome in gran parte antiche, ci hanno conservati

i più grandiosi monumenti dell' architettura, massime gotica.

CAVAGNI (*Gio. Batista*) napoletano m. 1600. Insieme con Vincenzo della Monica edificò in Napoli la chiesa e il convento di s. Liguoro, e il Monte della Pietà, ch' è un bel pezzo di architettura.

Discepolo del Cavagni fu Dionisio di Bartolommeo, che fu architetto della chiesa detta in Napoli de' Geromini. La facciata, benchè a due ordini, è buona: la pianta è a tre navi con colonne isolate, che sostengono non architrave, ma barbaramente archi.

* CAVALCAVIA. Arco fatto a similitudine di ponte da una casa all' altra sopra la via.

* CAVALIERE. Eminenza di terreno fatta per iscoprire da lontano e per offendere.

* CAVALLERIZZA. Luogo spazioso destinato ad ammaestrare cavalli, ed allo esercizio del cavalcare. Da *Sallustio* si può raccogliere che gli antichi avessero alcuni di questi edifici coperti, nei quali si esercitassero durante l' inverno. Lodansi in questo genere le cavallerizze delle corti reali di Napoli e di Torino.

* CAVALLETTA. Macchina composta di alte e grosse travi ad oggetto d'innalzare pesi enormi; quella forse detta *colossicotera* da *Vitruvio*.

* CAVALLETTO. Composto di tre travi a triangolo, che sostiene il tetto pendente da due parti; la maggiore, che è in fondo e posa in piano, dicesi *asticciuola*; le due che dai lati vanno ad unirsi nel mezzo, formando angolo ottuso, si dicono *puntoni*; la travetta corta di mezzo, la quale passando fra i suddetti puntoni, piomba sopra all'*asticciuola*, si dice *monaco*, e i due legni corti che puntano nel *monaco* e ne' *puntoni*, si chiamano *ranze*.

* CAVEA. Specie di grotta sotterranea a volta, nella quale tenevansi chiuse le bestie feroci sotto i gradini dell' anfiteatro.

* CAVEDIO. Nome latino di cortile, ben distinto dall' atrio, dall' aula e dal vestibolo. *Vitruvio* accenna cortili di diverse forme, il toscanico, il corintio, il tetrastilo, il displuviato ed il testugginato. Alcuno di essi, e tra gli altri quest' ultimo, era intieramente coperto.

* CAVETTO, o GUSCIO. Parte della base della colonna, nominata anche *trochilo*, e *scozia* da *Vitruvio*. I *cavetti* in generale sono membra degli ornamenti,

così dette per essere di figura incavata. — Modanatura dilicata, praticata nelle cimase inferiori delle cornici.

* CAULICOLI. Steli che sembrano sostenere le otto volute del capitello corintio. Cartocci, o viticci che escono dalle foglie di quel capitello, e si curvano sotto le volute.

* CAUSIA. Sorta di berretta, distintivo de'Macedoni. Vedesi sulle medaglie di *Alessandro I* re di Macedonia.

* CAZZUOLA. Strumenmento noto, che serve ai muratori per maneggiare la calcina nel murare. Dicesi anche *cucchiara*, o *mestola*. — *E cazzuolette* e *mestolette* diconsi alcuni vasi di poca profondità, dalla sommità dei quali, o pure dai lati, gli antichi facevano uscire fumi odorosi, ponendoli al di sopra dai candelabri. Se ne vede la figura in alcuni bassirilievi antichi, ed alcuna volta se ne sono serviti gli architetti per ornamento di cimase, di catafalchi, di archi trionfali, di fuochi artificiali, ecc.

* CELEBRITA'. Compimento della reputazione di un artista. La celebrità di *Apelle* sussiste anche dopo che le di lui opere sono perite: lo stesso avverrà forse tra i moderni di *Raffaello* e . . . di pochi altri.

CELERE e SEVERO, architetti che costruirono a Nerone quella sua casa *aurea*, in cui fino i tetti si sono pretesi coperti di lame d'oro. Le pietre più preziose v'erano profuse. Nel mezzo del cortile era il suo colosso alto 120 piedi. Quel cortile era circondato da un portico a tre fila di colonne altissime, ed era lungo un miglio. I giardini contenevano vigne, prati, boschi pieni di bestie domestiche e selvagge, e nel mezzo era un lago con tante case intorno, che parevano una città. Fra tante stravaganze v'era un salone circolare, la cui volta rappresentava quel che chiamano firmamento, e girava notte e giorno per imitare il moto degli astri; e quando l'imperatore voleva, faceva discender da quel suo cielo pioggia d'acqua d'odore per adacquarne i cortigiani.

Venne Vespasiano, e l'incanto della casa *aurea* sparì: ne sorse il Colosseo, il tempio della Pace, e il popolo ricuperò un terreno immenso.

* CELESTE. Colore rassembrante quello onde il cielo apparisce colorito.

* CELLA. Questo nome si dava dagli antichi alle diverse camere, tanto delle case quanto delle terme; quindi le celle *calidarie*, *frigidarie*, *olearie*, *vinarie*, ecc. E *celliere*

dicesi ancora stanza terrena o sotterranea per uso di tenervi il vino. — *Cella* dicevasi anche la parte interna del tempio, il santuario dove trovavasi la statua della divinità. Essa era d'ordinario lunga il doppio della larghezza. Alcune celle avevano varie divisioni, ed alcuni tempii avevano più celle.

* CEMBRA, o CIMBIA. Cinta ne' membri degli ornamenti. Se è quella che *Vitruvio* nomina *apofige*, cioè fuga, o *apotesi*, cioè ritiramento; essa non è che un quarto di tondo cavo, che va da un piccolo quadrato, o filetto, ritirandosi per unirsi al vivo di una colonna; di un muro o di una fascia.

CEMENTO è un composto di calce di fresco estinta, di sabbione, di ghiaia, di tegole infrante, o di piccole pietrucce. Dopo d'avere stemperato questo miscuglio si butta negl'incassi, e si batte con mazzapicchi. Questo è il *signino* degli antichi, e il nostro *smalto* per i fondamenti delle fabbriche.

* CENACOLO. Nome dato all'ultimo piano delle case romane. Forse nel tempo della repubblica, mentre le case non erano che a due piani, colà si cenava. Ma aumentato essendosi il numero de' piani, si dissero *cenacoli* anche gli ultimi piani dei circhi.

* CENEROGNOLO. Colore simile a quello della cenere. Dicesi anche *cenerino*.

* CENOBIO. Luogo dove si vive in comune. Convento di religiosi. Esige un'architettura tutta particolare ed accomodato al bisogno.

* CENOTAFIO. Sepolcro voto. Monumento eretto a coloro che non erano stati sepolti, o a coloro ch'erano periti sul mare o in lontano paese. Si adornava come gli altri monumenti sepolcrali.

* CENTINA. Armatura di legname, sopra la quale si formano gli archi e le volte, coprendola prima di una pelle di graticci, o canne, o cose simili.

* CENTRO. Punto nel mezzo del cerchio. — *Centro dell' involta* dicesi il punto nelle volute, dove termina la linea composta eccentrica, spirale, o avvolta, dopo essersi raggirata in vari rivolgimenti. — *Centro dell' occhio*, punto dove formasi la perfetta visione.

* CERA. La cera per modellare si compone di cera bianca finissima coll'aggiunta di poca biacca ben macinata, e di alcun poco di trementina, secondo il maggiore o minor caldo della stagione. — Con alquanto d'amido si toglie alla cera da modellare la

trasparenza spesso nociva. — Si usa altresì per operare più in grande cera bianca, o gialla con sego, trementina, farina sottile e cinabro.

CERATI (Abate d. *Domenico*) vicentino m. 1792. Meritò in Padova la nuova cattedra di architettura civile, ed ebbe un'abilità grande d'istruire nel disegno i giovanetti, che nell'esercizio delle loro arti hanno bisogno di disegno. A quest'oggetto egli stampò un *nuovo metodo di disegnare* ec.

Egli architettò la nuova specola di Padova, innestata su l'antica torre di Ezzelino il crudele. Anche il nuovo ospedale dove erano prima i Gesuiti è opera sua.

* CEROMA. Camera delle antiche terme, nelle quali si ugnevano gli atleti. Forse era anche il nome dell'unguento, perchè in un codice dell'ottavo secolo della badia della Novalesa si pretendeva di indicarne la composizione. L'olio e la cera ne formavano la base.

* CEROPLASTICA. Arte di modellare in cera figure ed altri oggetti, non incognita per quanto sembra agli antichi, giacchè si suppone che le prime opere e i primi modelli in cera lavorati fossero nell'Egitto, e nella Persia, ma una tale supposizione non ha altro fondamento che l'uso di quegli antichi popoli d'imbalsamare i cadaveri con la cera. Un amorino però di cera viene celebrato nell'ode VI. di Anacreonte, il che prova esser quell'arte comune fra i Greci, i quali forse l'aveano appresa dagli Egizi. Secondo Plinio, Lisistrato di Sicione sarebbe stato il primo, che pigliato avendo delle forme sulla natura umana avrebbe in questo versato cera liquefatta verso l'epoca di Alessando il grande, ma non per questo si direbbe con Wichelhausen inventore Lisistrato di quell'arte, sebbene forse il primo formato avesse ritratti al naturale, simili a quelli che si portano ora in giro in varie collezioni nelle città dell'Europa.

I Romani ebbero certamente molte figure modellate in cera, e Plinio parla dei busti di cera, che le illustri famiglie conservavano dei loro antenati nei vestiboli dei palazzi: queste immagini portavansi innanzi ai defunti nei funerali; i clienti tenevano presso di loro le ceree immagini dei loro protettori, ed il citato scrittore tedesco opina, non si sa bene su qual fondamento, che cerei fossero i lari, ed i penati dei poveri.

Si parla di figure di santi in cera, lavorati nel medio

evo, o almeno di alcune teste fatte di quella materia. Un indizio più sicuro dell'uso della ceroplastica in quei tempi, si ha nelle figure magiche di cera, che si tormentavano con le spille, e si facevano liquefare a fuoco lento, con la lusinga d'infliggere eguali tormenti alle persone in esse rappresentate.

Andrea Verrocchio, maestro di Leonardo, credesi il primo che dopo il risorgimento delle arti si studiasse d'imitare in cera i volti delle persone viventi e dei defunti. Zambo siracusano, nobile secondo alcuni, secondo altri sacerdote, e forse l'uno e l'altro insieme, dotato di un talento particolare per imitare tutti gli oggetti che veduti avea, concepì il primo l'idea di formare in cera le preparazioni anatomiche, ed opere sorprendenti verso la metà del secolo XVII lasciò in Bologna, in Firenze, in Genova, ed in Marsiglia, studiandosi persino d'imitare i diversi gradi di putrefazione del corpo umano, e le diverse influenze delle malattie contagiose. Forse si formarono in quell'epoca quei bassirilievi in cera, che veggonsi in alcune gallerie d'Italia, rappresentanti un cadavero putrefatto e rosicato dai vermi, nei quali trovasi ammirabile una schifosa verità. Quell'arte fu coltivata con grandissimo fervore a Bologna, ed Ercole Lelli, che studiato aveva attentamente la notomia, fabbricò eccellenti modelli in legno ed in cera, per uso tanto dei chirurghi, quanto dei professori del disegno. Sotto il tirocinio del Lelli formossi il celebre Manzolini, del quale, come ancora della di lui moglie, ammiransi le belle preparazioni in cera nell'istituto di Bologna, in Firenze, in Roma, in Torino, in Pietroburgo ed altrove. Antonio Galli applicò particolarmente quell'arte, della quale a torto fu detto da alcuni inventore, alla rappresentazione degli uteri coi feti nelle loro diverse situazioni; si distinsero quindi sulla fine del passato secolo per le loro bellissime preparazioni in cera Calza, Balugani, e Ferini.

Cade qui in acconcio il rammentare la statua anatomica del celebre Felice Fontana, la quale pure appartiene alla scultura ed alla ceroplastica. Quell'uomo dottissimo, oltre molte preparazioni in cera della maggiore esattezza, fece altresì eseguire in Firenze una statua di legno composta di oltre 3000 pezzi, rappresentanti tutte le minime parti del corpo umano, le quali

si staccano ad una ad una, e la statua per tal modo si scompone e si ricompone a piacere. Di questa è stata pubblicata con le stampe nell' anno 1805 un' acconcia descrizione. In Francia al tempo stesso si distinsero nella celoplastica, applicata ai bisogni dell' anatomia e della chirurgia, il Pinson, il Bertrand, il Laumonier e la Biheron. Il Pinson rappresentò mirabilmente tutti gli stati diversi del pollo nell' uovo durante la incubazione e nel suo nascimento, ed i progressi ancora della lumaca e della sanguisuga; il Bertrand si occupò principalmente di rappresentare in cera i casi patologici; ed il Laumonier fu assistito ne' suoi lavori da sua moglie egualmente valorosa. Il Sulzer, professore di Strasburgo, ha pure eseguito molte preparazioni in cera, che ottennero il pubblico suffragio.

Certo Curzio, o Curtius, credesi il primo che l' arte della ceroplastica applicasse alla rappresentazione al naturale dei personaggi più celebri, d'onde si formarono quei gabinetti che si mostrano nelle fiere e nei mercati. Quei ritratti sono spesso somigliantissimi all' originale, ma procedendo essi da una servile imitazione non possono riguardarsi come un'arte, ma piuttosto come un mestiere, e non contribuiscono ai progressi dell' arte medesima: essi hanno servito talvolta alla formazione di bellissime maschere. Sebbene non esatto in tutti i suoi insegnamenti, può riuscire di alcuna utilità il libro già citato del Wichelhausen sulle diverse applicazioni della ceroplastica.

* CERUSSA. *V.* BIACCA.

* CESELLARE. Arte di arricchire e di abbellire i lavori in metallo con disegni o sculture in bassorilievo o in incavo, il che si fa col cesello. Non è ben provato che questo lavoro facesse parte della antica toreutica, come alcuno recentemente ha asserito. *V.* TOREUTICA. — Il *Baldinucci* suppone quasi inventori di quest' arte, o almeno del lavoro delle piastre sopra modelli di bronzo, *Caradosso* da Milano, seguitato poi dal *Cellini* e da altri grandi maestri. Si fa anche il modello di legno ben duro, o di stucco composto di pece greca, cera gialla e matton pesto, e serve egualmente per cesellare.

* CESELLI. Stromenti da cesellare, fatti come scalpelletti, qualche volta di legno duro, ma per lo più di ferro o di acciaio; ve ne ha di varie sorta, cioè grandi e piccioli, i quali vanno sempre scemando; per lo più

sono dell'altezza di un dito, e della grossezza di una penna da scrivere, ed alcuni in fondo hanno la figura della lettera *c*, ovvero di un semicircolo. Tutti sono senza taglio, dovendo servire per piegare, e non per levare materia.

* CESIO. Color celeste o azzurrognolo. Non vedesi questa voce applicata comunemente se non agli occhi.

* CESTO. Armatura antica della mano, usata da' Latini nel *pugilato*, o nel giuoco delle pugna. — Nome dato al cinto di *Venere*.

* CESTROTO, o CEROSTROTO. Specie di pittura all'encausto, che applicavasi sopra lamine d'avorio, osso o corno, con uno strumento detto cestro, specie di stilo acuto da una estremità, e dall'altra piatto. *Cestrote* dicevansi anche le tavolette dipinte in quel modo.

CHAMBRAY (de) uomo dotto del secolo passato, noto soltanto per il libro intitolato, *Parallele de l'architecture antique avec la moderne*. Questo parallelo non è che su gli *ordini*, e su questo punto di vista è un libro classico. Dimostra all'evidenza che bisogna stare attaccato ai tre ordini greci.

CHELLES (*Gio.* de) nel secolo XIII fabbricò in Parigi il portico alla chiesa de *Nôtre Dame*.

* CHERMISI' o CHERMISINO. Color rosso nobile che si fa colla grana detta Chermes. Non è questo però di alcun uso nella pittura; secondo un verso del Malmantile, si usava nel dipignere i volti femminili.

* CHERUBINI. Teste di bambini con due ali, che si ponevano altre volte per ornamenti ad alcune parti delle chiese, e si inserivano anche ne' quadri. Fortunatamente è passata la moda di quelle rappresentazioni inconcludenti. *V.* ANGIOLI. GLORIA.

* CHIARA D'UOVO. Serviva a tempo del *Baldinucci* per temperare colori e mesture, e talora per dare sopra i quadri dipinti a olio in cambio di vernice.

* CHIARA ALBUME DI UOVO. I miniatori a' tempi del *Cennini* temperavano i colori con gomma o vero con *chiara albume di uovo*.

CHIARE. Tinte chiare.

* CHIAREGGIARE. Dare i chiari.

CHIAREZZA è il pregio d'ogni opera. Chi concepisce con *chiarezza* si esprime con facilità, e rende tutto *chiaro*, distinto, e netto d'ogni impurezza.

Per esser *chiaro*, bisogna aversi fatto un metodo d'osservar tutto con attenzione,

inguer cosa da cosa, da parte, e mettervi dine, che una cosa por- altra, e da una gra- ıente si passi ad un'al- ırte.

HIARO. Dicesi quel- rte che nella pittura illuminata, all' oppo- quella che è ombreg- . — *Chiari* diconsi pure ta i lumi stessi della a.

IAROSCURO d'un sol : variato col solo ef- del chiaroscuro, non è a. Pittura è imitazio- lla natura, e la natu- inesauribilmente varia- i toni de' suoi colori, è iiosa.

non ha saputo colo- s' è ristretto a' *chiaro-* i ricchi hanno loda- il gusto s' è corrotto. ızzi ed i tempii si so- polati di effigie d' uo- verdi, turchini, rossi, li mostri assurdi e ri-

hiaroscuri sono neces- ıer le decorazioni de' e delle feste. Sono pregevoli nell' imita- di stucchi, di bassi i, e di cammei. Ma dono sempre intelli- dell' artista. E un artista ne farà ben di per non avvezzarsi ad nsipidezza sì contraria lorito della natura.

:hiaroscuro importante llo che siegue.

Chiaroscuro è l'effetto della luce, la quale cadendo su gli oggetti li rende più o meno chiari per le sue diverse incidenze, o più o meno scuri a misura che ne sono privi.

La luce che parte da un punto illumina un oggetto disugualmente nella sue parti, perchè il raggio che vi batte in mezzo illumina con vivezza maggiore degli altri che vanno in parti più lontane. Così se un oggetto è rotondo, o ha de' piani inclinati, i raggi non vi cadono perpendicolarmente, nè se ne riflettono ugualmente. E se i raggi incontrano un corpo che ne nasconde un altro, questo rimane privo della luce diretta. Da queste differenti incidenze di lumi e di ombre proviene la scienza del *chiaroscuro*.

Questi effetti sono più sensibili, quando si osservano in un corpo, le cui parti sono alquanto distanti le une dalle altre. Collo scieglierle e disporle in vari modi, per istruzione, si acquistano le prime nozioni generali, che servono poi di base ad osservazioni più complicate. Su i corpi illuminati si operano continuamente modificazioni innumerabili di luce e di ombra.

Fra queste modificazioni sono essenziali per l'armonia del colorito e interessanti i

riflessi, cioè i ribalzi de' raggi, e in conseguenza de' colori, che battendo su'corpi in certe direzioni si riflettono su i vicini.

I *riflessi* sono di due specie, alcuni sono di semplice luce, la quale è rimandata da corpi tersi e levigati, come specchi, metalli, marmi ec. Altri sono colorati prodotti dallo stesso colore de' corpi meno lisci. Da' colori più vivi vengono *riflessi* più forti.

Alcuni corpi s' imbevono di tutta la luce, e non fanno *riflessi* di veruna spece.

Da tutto ciò risulta che le degradazioni semplici della luce in ragione de' piani si estendono dal suo maggiore splendore fino alla privazione totale in quelle profondità, donde la luce non può ribalzare.

Risulta ancora che i *riflessi* producono combinazioni e modificazioni innumerabili. Da queste cause proviene l' armonia de' colori. La natura opera in ciò con leggi costanti, e sì appropriate al nostro sguardo, che non fa mai discordanza che lo ferisca.

Or se innumerabili sono gli elementi che formano questa armonia, è impossibile che l' artista imiti perfettamente l'esattezza geometrica delle operazioni della natura. Il *chiaroscuro* d' un quadro non è che un' approssimazione, cui l'arte può giungere. Il chiaroscuro si accosta alla prospettiva aerea.

Per giunger a quest' approssimazione il pittore ha in ciascuna sua opera la libertà di fissare il lume dove vuole per indi diffonderlo su i suoi oggetti.

Ma questa sua libertà non è illimitata. Dopo d'avere posto idealmente il foco d'onde emana il lume, e dopo avere stabilita la posizione de' suoi oggetti, è finita la sua libertà. Deve allora conformarsi geometricamente alle regole dell'incidenza, della riflessione, e della refrazione. Questa conformazione non può farsi che a un di presso.

Il *chiaroscuro* non è soltanto in ciascun oggetto, ma è il risultato di tutti i lumi, di tutte le ombre, e di tutti i riflessi di un quadro.

Per iscoprire ad un'occhiata l'effetto generale del *chiaroscuro* di un quadro, convien mettersi in una certa distanza, da dove gli oggetti non dieno troppo alla vista; se allora i lumi e le ombre principali si presentano in masse, in concatenamenti, in gruppi subordinati fra loro in maniera che lo sguardo vi trovi accordo, armonia e riposo, il *chiaroscuro* è ben inteso.

Per impiegar giustamente

i lumi secondo il foco, l'intensità, e gli accidenti che li modificano, bisogna osservare spesso l'effetto del cielo, delle nuvole, e delle interposizioni. Nel dipingere un quadro bisogna ricordarsi di tutte queste osservazioni e delle supposizioni stabilite, per comporre con armonia.

Si possono concatenare i lumi in modo che serpeggino nella composizione, e allora l'occhio la percorre con diletto senza accorgersene.

Si può anche con un solo gruppo luminoso fissar l'attenzione.

E parimente si possono disporre vari gruppi di lume subordinati fra loro, che lascino dominare l'oggetto più interessante.

Artisti, dilettanti, amatori, spettatori, studiate Correggio, miratelo, rimiratelo, godetelo, e saprete che cosa è *chiaroscuro*. Saprete che il chiaroscuro è la base dell'armonia, e i colori non sono che i toni, che servono per caratterizzare la natura de' corpi. V. *Mengs*.

CHIAVE in architettura è l'ultima pietra nel mezzo di un arco o d'una volta, più stretta in giù che in su, per così chiudere e tener ferme tutte le altre pietre.

La *chiave* è suscettibile di ornati corrispondenti al carattere della fabbrica. Negli archi trionfali romani le *chiavi* sono a mensole con isculture allusive. Nell'anfiteatro di Capua le chiavi delle arcate sono a teste di deità, alle quali era dedicato quell' edificio.

* CHIESA. Tempio de' Cristiani, dove si celebrano i divini uffizi. Dicesi *semplice*, se è composta di una sola navata e del coro; fatta a *croce greca*, se ha quattro navate tutte eguali; a *croce latina*, se la navata di mezzo è più lunga delle altre tre; *rotonda* se tutta la pianta presenta un circolo perfetto a similitudine del *Panteon* di Roma.

* CHIMERE diconsi in generale nelle arti le figure d'animali che non esistono in natura. Rappresentisi pure *Bellerofonte*, e con esso la *Chimera* se si vuole; ma non si inventino nuove chimere.

* CHIODI. Membri degli ornamenti d'architettura, pendenti nell' ordine dorico dal regoletto sotto i correnti; diconsi anche *gocciole*. — *Chiodi* e *chiodi romani* diconsi nel linguaggio volgare alcuni rosoni di varie forme, costituenti la testa di un chiodo, che si infigge nelle pareti a sostegno di panni o di tende, o per altro genere di ornamenti.

CHIOSTRO. I conventi più umili abitati da chi è fuori del mondo non la cedono ai gran palazzi. I loro cortili si chiamano *chiostri*, contornati di portici, e di logge, ornati di pitture e di sculture con qualche fontana in mezzo. Sono curiosi quegli antichi chiostri a colonnette di vari marmi e di forme differenti, quali sono in Roma a s. Sabina, e a s. Paolo. Tutti i chiostri sono ad archi. Io non ne ho veduto che un solo ad architravi sostenuti da colonne: è agli Agostiniani di Viterbo. Quanto è bello!

CHIRISOFO architetto e statuario cretese fece in Tegea un altare a Proserpina, un tempio a Bacco, e un altro ad Apollo con una statua dorata, a canto a cui i Tegeati inalzarono una statua in onore dell' artista.

* CIAPPOLA. Picciolo stromento d' acciaio, fatto a foggia di scalpelletto quadrato con punta tonda o mezza tonda o quadrata; esso serve per lavorare metalli che si debbono smaltare, e per rinettare figure di metallo gettate.

CIARLATANERIA e dove non entra? In tutto s'impiegano artifizi per interesse, per vanità, per ignoranza, per debolezza, e per tanti altri fini. Questa è *ciarlataneria*.

Le belle arti fondate su l'immaginazione vivono d'illusioni e di prestigi, e perciò sono più suscettibili di *ciarlatanismo*. Dall'arte all' artifizio è un piccol passo.

Che rapidi progressi non farebbero le industrie umane, se il desiderio d'ingannare non vi mettesse ostacoli? Ne mette d' ogni sorta per vile interesse, per invidia più vile, e per più vile ambizione. E così invece del buono si diffonde il cattivo gusto, e sorgono i predicatori entusiasti.

Predicatori di questa razza sono o ignoranti ingannati e scioli sedotti, o mammalucchi che s' impregnano delle opinioni altrui, e le spacciano per proprie. Entusiasti senza talento si formano un' esistenza parassita su qualche artista, lo proteggono, lo consigliano, lo trombettano, e lo guarniscono d' un partito. Il *ciarlatanismo* è più frequente, e più destro, e più nocivo dov'è più lusso e più ricchezza. Ricchezza e merito sono acqua e fuoco.

La sacra fame dell'oro invernicia e strafigura quadri, disegni, sculture, e li gonfia di nomi classici.

Opere da fare spiritar i cani.

L' incisione specialmente è la stessa *ciarlataneria*.

Quest'arte, che fa tanto onore a noi altri poveri moderni, fece sudare e gelare i Suyderhofs, i Visher, i Poillis, i Drevets. Eglino lavoravano anni per far un buon rame. S'inventò l'*acquaforte* che abbrevia il lavoro, e se ne pifferarono miracoli. Presto va col tristo, non col bene. È vero che il bulino diminuisce le discordanze dell'acquaforte; ma la prestezza e la facilità ha fatto galleggiar questa in pregiudizio di quello; e co' scimiotti di tali stampe colorite si pretende rappresentare i capi d'opera degli artisti antichi e moderni.

Le stampe ben disegnate e ben incise sono certamente utili per lo studio delle parti ne' paesi dove mancano i buoni originali. Anche le stampe colorite con intelligenza sono istruttive in molti oggetti di storia naturale, di anatomia, di botanica. Ma pretendere che possano rappresentare un quadro di storia, un paesaggio coll'armonia del chiaroscuro, e colle grazie del colorito, è una *ciarlatanaria* da far ridere chiunque ha una infarinatura delle belle arti.

Più risibile è il ciarlatanismo delle stampe lumeggiate, de' cataloghi, delle sottoscrizioni, e di tanti altri bei ritrovati mercantili. Nudrimento saporito per quegli amatori curiosi, i quali tengono fino i libri come chincaglierie di lusso, e temono di toccarli affinchè non perdano niente del loro valore pecuniario.

A questo valore la *ciarlataneria* sacrifica il merito intrinseco delle opere, e così avvelena le arti e i costumi.

CIBORIO chiamavasi da principio una certa fava di Egitto, poi il guscio di essa fava, che serviva di coppa ne' festini, poi ogni coppa fu detta *ciborio*, poi ogni cassa, ogni arca, ogni *Sancta Sanctorum*. Finalmente ne fu fatto una specie di edificio a volta sostenuta da colonne, e si collocò in chiesa su l'altare. Il più sontuoso fu quello di Giustiniano nella sua s. Sofia: quattro grandi colonne di granata sostenevano una volta d'argento, su la cui cima era un globo d'oro massiccio del peso di 118 libbre, con gigli d'oro aggruppati con festoni del peso di 116 libbre e con una croce d'oro di 75, tutto ingemmato di pietre preziose. Ma un edifizio entro un altro è una futilità.

CICCIONE (*Andrea*) architetto napolitano m. 1455 fabbricò la chiesa e il monistero di Monte Oliveto, il chiostro ionico di s. Severino, e il palazzo di Bartolommeo di Capua principe

della Riccia a s. Giacomo de' Librai.

* CIDARI. Berretta conica che terminava in punta, usata dai re di Persia, poco dissimile dalla tiara, che però era più ricca di ornamenti.

* CIECO. Dicesi di camera o altro luogo che non abbia finestre da prender lume.

* CIELO. Dicesi nelle pitture di paesi, la veduta del cielo, e tutta la parte aerea della rappresentazione. Quindi *un bel cielo*, e simili.

* CIFRE. Diconsi dagli artisti le iniziali dei nomi, che servono talvolta d' ornamento nell' architettura, e più sovente nei lavori d' orificeria e simili. Si trovano raccolte stampate, per norma dell' intrecciamento delle cifre diverse o delle diverse lettere. — *Cifre* diconsi ancora le iniziali che gli artisti hanno alcuna volta apposte invece del nome alle loro opere. Il sig. *Brulliot* ne ha pubblicata a Monaco una collezione copiosissima. Quelle cifre diconsi ancora talvolta *monogrammi*, e il *Christ* sotto questo nome ne aveva compilato un dizionario.

CIGOLI (*Luigi Cardi* di) toscano n. 1559 m. 1613. pittore e architetto. A Firenze fece la porta e la scala del giardino de' Gaddi; la loggia de' Tornaquinci; il cortile degli Strozzi, il palazzo Rinuccini. In Roma eresse il palazzo in piazza Madama per Cosimo II. La sua architettura è un miscuglio d' ardire e di bizzarria, imitando tutti gli abusi di Michelangelo e di Buontalenti. Anche nella pittura andò dietro a' mediocri pittori. Fu suo il piedestallo della statua equestre di Enrico IV. nella piazza delle Vittorie in Parigi, scolpito d' immagini di popoli incatenati schiavi, e ultimamente distrutto.

* CILESTRO. Ceruleo. Di colore del cielo.

* CILINDRO. Forma o figura lunga e tonda che si dava spesso anticamente alle gemme, e massime alle gemme incise. Quell' uso sembra venuto dall' oriente.

CIMASA è ogni modonatura ondeggiata, mezza concava e mezza convessa, *gola dritta*, e *gola rovescia*. I moderni chiamano *cimasa* ogni membro che termina una cornice, derivandola da cima.

CIMITERI. I morti non hanno da ammorbar i vivi. Dunque non debbono seppellirsi nell' abitato, e molto meno nelle chiese, come per tanto tempo si è praticato. I cadaveri vanno subito distrutti o col fuoco o colla calce.

Il cimitero di Napoli, è ben situato, e ben inteso. Quello di Pisa è più magnifico, quantunque sia costruito nel secolo XIII da Gio. di Pisa. È un gran rettangolo, la cui facciata ha 44 pilastri di buona proporzione, che sostengono altrettanti archi di tutto sesto: tutto l' edificio è di marmo bianco. L' interno è un cortile lungo 450 piedi, circondato di portici di 62 archi semigotici: ciascun lato grande è di 26 archi, i piccoli di 5 l' uno: questi archi sono sopra colonne di marmo. Questi portici sono ornati di pitture di Cimabue, di Giotto, e di altri pittori di quel tempo. Urne, busti, e monumenti d' ogni sorta vi formano una specie di museo.

L' abbondanza de' nostri monumenti mortuari è una vera povertà. Chi non ha fatto niente di rimarchevole, come tanti e tanti colossi e giganti inettissimi, non merita monumento alcuno. Chi ha fatto qualche bene alla sua famiglia, la sua famiglia ne conserverà qualche ritratto nella sua abitazione. Chi ha beneficato la patria, la patria gli erigerà una memoria corrispondente al beneficio prestato. Queste memorie debbono essere in pubblico per le strade, per le piazze, per i ponti, per le fonti, per i monti, per le campagne, dove spiccheranno bene fra cipressi e fra altri alberi resinosi di un verde scuro. E quali monumenti per i dotti? Niuno. Orazio se n' eresse uno *aere perennius*. I loro monumenti sono le loro opere. Chi sa leggerle, sa pregiarne l'autore; e chi non sa leggere, non intenderà nemmeno il mausoleo.

* CINABRESE. Colore rosso, che si usava a Firenze, perfettissimo, dice il *Cennini*, a fare incarnazioni di figure in muro e in fresco. Facevasi colla più bella *sinopia* che si trovasse, *mescolata e triata con bianco santogiovanni*. *V.* BIANCO e SINOPIA.

* CINABRO. Colore rosso vivissimo, risultante dalla mineralizzazione del mercurio collo zolfo. Si fa anche artificialmente. Gli antichi ne ebbero notizia, ma il loro cinabro artificiale era una cosa affatto diversa dal nostro. Il cinabro della Cina è di grandissimo uso nella pittura. Per colorare in rosso lo zolfo per le impronte, non serve se non il cinabro d' Olanda, che dicesi *di fuoco*, e che solo non annerisce nella mescolanza che si fa a fuoco.

* CINERARI. Edifici nei quali deponevansi le ceneri

de' trapassati. I sepolcri dei *Furi* e dei *Pompei*, pubblicati da *Santi Bartoli* e da altri, danno una chiara idea dei sepolcri magnifici, divisi nella facciata interna in vari compartimenti, d'ordinario quadrati, che servivano di *repositori* o ripostigli delle ceneri. Quindi *cinerarie* si sono dette le urne ed altri vasi che le contenevano.

CINESE (*Architettura*)

1. *Materiali*. In gran parte legni per la costruzione delle case. Il più usuale è il *nan-mou*, che da alcuni è posto fra' cedri, e da altri fra gli abeti. È grosso, dritto, alto, duro e quasi incorruttibile: regge qualche migliaio d'anni, e quanto più invecchia si fa più bello, di grana più fina, e di un odore dolcemente aromatico. Vi sono altri alberi buoni per la costruzione, per il mobilio, ec.

Mattoni cotti alla fornace o al sole s' impiegano nella costruzione nel modo seguente. I muri delle case sono grossi ordinariamente 18 pollici: sul fondamento tre o quattro strati di mattoni; indi si dispongono alternativamente in lunghezza e in larghezza delle due facce del muro in maniera che i traversi s' incontrino e occupino tutta la grossezza, e tra quelli di lungo resti un vuoto, e poi se ne mette un altro strato tutti di lungo: così via via alternando da giù in su si risparmia spesa, tempo e peso.

Marmi d' ogni sorta e pietrami abbondano nella Cina, e vi sono impiegati ben politi nelle strade, ne' giardini, ne' basamenti, nelle scale, nelle tombe, ma non già nelle abitazioni. Il clima estremamente umido e freddissimo nell'inverno n'è la principal cagione.

2. *Costruzione*. Per gli edifici più grandi l' armatura si fa senza travi e senza tavole, ma di semplici pertiche di pino senza alcun chiodo e senza un colpo di ascia. Una tal armatura serve per più generazioni, e s' innalza fino a 150 piedi. Gli operai vi vanno e vengono come per la strada, vi portano materiali come se camminassero per un colle, cominciano e finiscono una gran fabbrica, nè si sente mai parlar d'alcun accidente. È mirabile la semplicità del meccanismo che hanno i Cinesi in tutto; trasportano con tutta la facilità rocche intere, grossi alberi con tutte le radici e con tutta la terra.

3. *Regolamenti*. Alla Cina tutto è regolato, fino le

cerimonie. L' architettura vi ha il suo codice. L'imperator Jong-Tching ne fece una raccolta in 50 volumi; nè vi si trova parola di proporzione. Se una colonna ha 2 piedi di diametro alla sua base, deve averne 14 d' altezza. Tutti i nostri architetti da Vitruvio in qua non prescrivono tante misure quante sono le leggi prescritte alla Cina per ogni specie di fabbrica. Il numero de' cortili, l'altezza del basamento, la lunghezza dell' edificio, l' altezza del tetto, va crescendo progressivamente dal semplice cittadino al letterato, dal letterato al mandarino, dal mandarino al principe, dal principe all' imperatore. Chi si arricchì ieri, e non ha alcuna carica, non può abitare che in una casa volgare: non può manifestarsi per quel che non è. Ai magistrati è permesso spender in comodità e in piaceri, purchè sieno nell' interno; ma se sono accusati di lusso, hanno da provare che il danaro è ben acquistato, e che niuno de' suoi parenti è in bisogno.

4. *Pian-terreno*. Le case ordinarie non possono per il suddetto regolamento esser che a pianterreno; anche il clima lo esige; nel terzo piano non si può abitare nè l' estate, nè l' inverno.

5. *A più piani* sono i palazzi imperiali detti *Leou*, alti più di 200 piedi con padiglioni e torri alte 300. Questi *Leou* si fanno anche staccati dalle case.

6. *Case*. La distribuzione v' è uniforme come l' aspetto. La metà del suolo è in cortili e in anditi. Il pianterreno è longitudinalmente traversato da un largo andito, che va dalla strada al fiume, con appartamenti di qua e di là. Ciascun appartamento ha una sala, una camera da dormire e un gabinetto. Avanti a ciascun appartamento è un cortile, alla cui stremità è un vivaio per pesci dorati, e nel mezzo uno scoglio artefatto con diverse piante: per i lati sono vasi di fiori e di arbusti, con qualche gabinetto di verzura. Nel mezzo si suol collocare un vaso di porcellana con fiori belli. Fagiani, galline e altri uccelli curiosi si contengono nel cortile.

7. *Interno delle case*. La sala ordinariamente lunga 20 piedi, e altrettanto larga, è aperta dalla parte del cortile, e con una stuora di canne, che si abbassa ad arbitrio, si difende dall'intemperie. Il pavimento è di pietre di taglio, o di marmi di più colori. Stuore

difendono i muri fino all' altezza di 3 in 4 piedi. Il resto è coperto di carta bianca in cremisi o in oro. In vece di quadri il Cinese usa gran pezzi di raso o di carta dipinti in marmo, in *bambou* (canne indiane), con caratteri azzurri di sentenze e di proverbi. Il fondo della sala è tutto di porte graticciate coperte di velo dipinto, che dà luce alla camera da letto. Le porte sono d' un bel legno inverniciato di rosso, o di giallo, o di turchino, e talvolta adorne di figure e di caratteri. I mobili consistono in sedie, in isgabelli, in tavolini di rosa, d' ebano, o di *bambou*. Se i mobili sono di legno, i sedili sono di marmo o di porcellana, si sta duro, ma fresco nell' estate. Su cantoniere alte 4 in 5 piedi sono vasi di cedro o di altri frutti odorosi, bronzi, porcellane, globi di cristallo con pesci, con erbe, con rami di coralli, e paesaggi di roccaglie con piante e con fiori diversi. Uno dei principali ornamenti sono le lanterne pendenti dal soffitto per cordoni di seta, di varie forme, composte d' un taffettà finissimo, dipinto a fiori, ad uccelli, e paesi.

Un tramezzo di porte traforate separa la sala dalla camera da dormire, la quale è sì piccola che non contiene che il letto con alcune casse inverniciate per riporvi i panni. Alcuni letti sono d' una grande magnificenza. Le cornici sono di lacca, o di legno di rosa cisellato. Le bandinelle sono di taffettà azzurro o porpora a fiori d' oro. Il giraletto è anche di seta fina a fiorami, a paesaggi, a figure fra sentenze morali e favole scritte con inchiostro della Cina, e in vermiglione. Per un andito da questa camera si passa al gabinetto ornato consimilmente, e con tavolette per libri e per iscrivere.

Oltre gli appartamenti il pianterreno ha sala per mangiare, cucina, camere per i domestici, bagni, tutte le comodità, banchi, e botteghe su la strada.

Il piano superiore, *Leou*, che prende tutta la larghezza della casa, consiste in gran sale, che in un bisogno si convertono in camere per tramezzi leggerissimi che si tengono pronti. Questa è la foresteria. Questi tramezzi sono di fogli di carta, o di seta, e hanno delle finestrine di sottilissime scaglie d' ostrica trasparenti quasi come il vetro. Tutte le finestre de' Cinesi sono di queste scaglie. In una di queste sale grandi presso la porta di casa è

l' altare per l' idolo domestico. Il resto del secondo piano su la strada è di appartamenti per la famiglia.

8. *Esteriore delle case*. La facciata su la strada è uguale, o impiegata in botteghe. Non ha altra apertura che una porta, avanti alla quale pende una stuora, o un paravento per impedirne la vista ai passeggieri. Dalla parte di dietro le case hanno un aspetto gaio.

9. *Tetti*. Le case cinesi di qualche elevazione sono a doppio tetto. Il primo tetto non è che una specie di tavolato che serve di copertura avanzata alle colonne che lo sostengono. La forma di questi tetti è a padiglione: prova chiara dell' origine dell' architettura di que' popoli, che essendo originariamente pastori, viveano sotto le tende; e a tende ondulate sono i loro tetti. Forma elegante, che ne' palazzi imperiali risalta per le tegole inverniciate d' un lustro risplendente.

10 *Ossatura*. Le colonne o i travi della struttura delle case non sono veri sostegni del tetto, ma sbarre d' una gabbia leggiera. I travi traversali invece di posare su la colonna, la traversano nella sua parte superiore. L' ossatura del tetto non è che un tessuto leggiero di *bambou* posti gli uni su gli altri, e sostenuti da tasselli altrettanto leggieri a graticcia, che si assottigliano a misura che s' innalzano. Le stremità dei travi traversi escono in fuori della colonna o del muro, e sostengono la parte del tetto che sporge in fuori. I Cinesi e i Goti lasciano in vista l' ossatura. Spesso i travi e le colonne sono di legni preziosi, e anche intarsiati d' avorio, di metallo, di madreperla, rappresentandovi fogliami, dragoni, mostri.

11. *Colonne* per lo più di legno con base di pietra o di marmo, non sostengono che il tetto, e sono senza capitello: non possono averlo. La loro altezza e' di 8 in 10 diametri, e si assottigliano gradatamente da giù in su. La base termina in uovo, e ha diversità di profili.

12. *Porte* delle case sono d' un circolo perfetto, come porte d' uccelliere.

13. *Finestre*, rimarchevoli per i telai con intrecci d' argilla condizionata nelle forme di legni. I pezzi son così ben uniti che non se ne scuoprono le commisure.

14. *Palazzi*. L' imperial palazzo di Pekin non colpisce lo sguardo come i palazzi europei di alta architettura; ma li supera in immensità, in regolarità, in

elevazione, in euritmia, in sontuosità. Il palazzo di Pekin è lungo 3030 piedi, e largo 2360 nè in queste misure sono compresi tre grandi avancorpi circondati da edifici vastissimi. I Vaticani e i Montecavalli ballerebbero in questo palazzone tutto circondato di torri, di portici, di logge, di sale, e d' immensi edifici variati nelle forme, e nelle proporzioni, ma tutti assortiti all' oggetto generale. Tutto è progressivamente abbellito a misura che si va alla sala del trono, e agli appartamenti di S. M. imperiale. I primi cortili sono sorpassati da quelli di mezzo, e questi dagli ultimi. Ma questi non sono nè dorati, nè coperti di porcellâna, come vuole la favola; non sono coperti che di maiolica smaltata a color di cedro, con ornamenti in rilievo. Le belle vernici e gli ori sono ne' grandi edifici, che paiono fatti per incantesimo. I peristili sono sopra un basamento di marmo, che dà apertura a tre grandissime scale di marmo, separate da balaustrate adorne di vasi di metallo e di figure simboliche.

15. *Tempii* sono dagli Europei chiamati *pagode*. Si dice che a Pekin ve ne sieno 10 mila, e sono i più magnifici, specialmente quelli che sono seminati nel palazzo imperiale. Le loro forme sono differenti. Alcuni sono picciolissimi. Altri hanno un cortile circondato da portici. All' estremità è un *Tings*, altare, dove son posti gl'idoli. Altri sono di più cortili porticati, con celle dentro, e con sale per gl'idoli. Questi sono veri conventi (*Miao*) di bonzi e di bonzesse.

Le fiere, i mercati si tengono ne' *miao* grandi. Vi sono ospedali, e cimiteri, dove si seppelliscono alla rinfusa sacerdoti e bestie, che sono onorate ugualmente con monumenti e con epitafi.

Il primo oggetto in un gran *miao* è un vasto cortile con più fila d'alberi all' intorno, che conducono ad un vestibolo, in cui si ascende per uno scalino. Succede un altro vestibolo con istatue colossali. Indi un altro gran chiostro circondato di portici, di logge, e di celle per bonzi o per bonzesse. Vengono poi i *Tings* con sale per gl'idoli, e con altre celle.

I *Tings* sono a padiglioni di forme diverse. Sono tutti elevati sopra un basamento di marmo, e vi si ascende per alquanti scalini. Alcuni sono quadrati con colonne sostenenti un tetto sormontato da una balaustrata

gno con un passaggio
condo piano simile al
, e col suo tetto a pa-
ne. Altri sono ottagoni,
i circolari con tetti co-
ornati di vasi e di va-
gure di bestie.
uni tempii son così ric-
ne superano la sontuo-
reale, anche ne' loro
enti di musica: i flau-
amburi per i sacrifici
d'una sontuosità e d'un
il più scelto.

Torri. Alla Cina so-
ù sorti di torri. Le *Tai*
osservatori astronomi-
belvederi. I *Ta* sono
ri massicci a piramide.
sono edifici isolati, a
iani, rotondi, quadra-
oligoni, di pietra, o
ttoni, o di legno, in-
ti di maiolica o di por-
a. Queste torri sono le
agnifiche, ne v'è pa-
senza una di queste
i torri isolate.
più celebre è quella
nkin. È ottagona, e
lato è di 15 piedi. E cir-
ta da un muro della stes-
ma lontano 16 piedi in
, che sostiene un tetto
iene dal corpo della
, e forma al di sotto
sseggio. Questo muro
rostato di porcellana.
rre ha 9 piani formati
ssi travi traversi, cia-
ornato d'una cornice
porge 3 piedi da sotto
estre, e col suo tetta-
rello, che ha meno sporto
a misura ch'è più in su.
Questi muri sono dorati e
cisellati. Nell'interno è una
scaletta erta, con una ca-
mera ad ogni piano ornata
di pitture. Agli angoli de'
passetti sono sospesi cam-
panelli, che suonano agitati
dal vento. Il colmo è a cu-
pola con un grosso albero
alto più di 30 piedi, pian-
tato in una ferrata che for-
ma in aria una specie di co-
no traforato a giorno. In
punta è un globo dorato di
grossezza enorme. L'altezza
totale sorpassa 200 piedi.

17. *Ponti*. La Cina è in-
tersecata da una moltitudine
di fiumi e di canali, e per-
ciò ha più ponti che tutto
il gran resto dell'orbe ter-
racqueo, e ne ha d'ogni
specie, anche per capriccio
e per curiosità, e con de-
nominazioni curiose. Ve ne
sono di pietra, di mattoni,
di marmo, di legno, di bar-
che, e fino di ferro.

I ponti cinesi sono per lo
più d'una costruzione leg-
giera, e d'archi acuti ri-
pidissimi, perchè non servo-
no che per pedoni. Niente
si trasporta per carri: tutto
il commercio si fa con bar-
che, le quali passano libe-
ramente sotto i ponti senza
abbassar gli alberi.

Per la gente a piedi ser-
vono i ponti di ferro, i qua-
li non consistono che in

piloni piantati di tratto in tratto, fra'quali son tese catene di ferro, e su queste tavolati. Vi vuole continua vigilanza per prevenir i pericoli provenienti dalla ruggine in luoghi sì umidi.

Ne' ponti di pietra le volte sono costruite di pietre arcuate lunghe 5 in 6 piedi, e grosse solo 5 in 6 pollici. Vi si passa sopra comodamente per iscalini che appena hanno 3 pollici di altezza.

Altri ponti non hanno che tre o quattro grandissime pietre poste su piloni come tavole. Queste pietre sono talvolta lunghe 18 piedi.

Fra tanti ponti d'ogni genere alcuni sono d'una bella struttura. Quello di Lou-Ko-Kiao è lungo 8 miglia: tutto di marmo bianco ben lavorato, con 70 colonne per ciascun bordo, fra cartocci scolpiti in fogliami, in fiori, e in bestie di varie specie.

Più considerabile è ancora il ponte di Fou Tcheou-Fou sopra un fiume largo un miglio e mezzo diviso in più rami con isolette fra mezzo. Tutte queste parti sono riunite da ponti, i quali fanno insieme 2 miglia. Il principale ha più di cento archi di pietra bianca guarnito di balaustrate di scultura.

Più bello ancora è l'altro di Tche-ou-Fou fabbricato su la punta d'un braccio di mare, che non si potrebbe passare senza un gran giro. È lungo 2500 piedi cinesi, e largo 20. È sostenuto da 252 piloni, 126 per ciascun lato. Tutte le pietre sono uguali, e tutte di color grigio, e dello stesso colore sono gli ornamenti. I piloni sono sì alti, che vi passano grossi bastimenti.

Consimile grandiosità si osserva negli argini lungo i fiumi e i canali, e ne' porti di mare.

Alcuni scrittori non contenti di tante specie di ponti che sono nella Cina ne hanno fantasticato uno *volante* da montagna in montagna, e ne hanno incisa la figura. Si ama l'esagerazione, e più si esagera quanto più cose mirabili si descrivono. Niente di più difficile che contenersi nel vero.

18. *Archi trionfali*, Payleou. La passione per questi monumenti è ben grande alla Cina. Non v'è paesetto che non ne abbia qualcuno. Ve ne sono di legno e grossolani, ma ve ne sono de' rimarchevoli di marmo, per lo più a tre porte; la maggiore nel mezzo. Le colonne faccettate tutte d'un pezzo sostengono un cornicione di tre o quattro facce, senza aggetto, e senza modanature, fuorchè l'ultima che fa

le veci di fregio in cui è incisa qualche iscrizione. In luogo di cornice è un tetto. Gli ornati sono figure di uomini, di uccelli, di fiori, lavorati a giorno e legati insieme con cordoni intrecciati senza confusione.

Il più rimarchevole nella moltiplicità di questi monumenti è l' oggetto della loro erezione. Negli annali cinesi sono rigistrati 3636 personaggi, che per aver reso servizi importanti al pubblico, hanno meritato i pubblici onori d'archi di gloria. Guerrieri, principi, filosofi, magistrati, anche donne hanno partecipato di questa gloria. Su la cima d'una montagna v'è una statua, cui si bruciano de' profumi, in onore d'un cittadino, il quale a sue spese vi aprì una strada.

La moltitudine di questi archi sparsi per le grandi strade e per le campagne fa un colpo d' occhio pittoresco, e interessante.

19. *Muraglie*. La maggior parte delle città ne hanno delle considerabili, alte che cuoprono l' altezza delle case, e larghe da potervi andar a cavallo. Quelle di Pekin sono di mattoni, fiancheggiate da torri quadrate, e con rampe da potervi montare la cavalleria.

La gran muraglia per difender la Cina dalle incursioni de' Tartari, è l' opera più stupenda che mai siasi fatta in questo genere, e la più inutile. Gli stati non si possono difendere che colla disciplina militare. La famosa muraglia, che abbraccia tre provincie, e va per dirupi, e per ogni dove accessibile e inaccessibile, non ha fatto mai ostacolo a' Tartari, quantunque fosse munita di torri, e di fortificazioni.

20. *Carattere e gusto dell' architettura cinese*. I Cinesi primitivamente pastori vissero sotto le tende. Le tende e i padiglioni furono i modelli della loro architettura, e lo sono tuttavia, perchè i Cinesi hanno un gran rispetto per i loro antenati, copiano sempre, e non migliorano mai. Un pittore europeo fu ripreso da un pittor cinese d' aver negletto in un pesce alcune scaglie. Il Cinese sa dunque quante squame ha un pesce dalla coda alla testa: egli guarda la natura da naturalista e non da artista.

Il carattere dunque dell' architettura cinese è la leggerezza. Questo non le si può imputar per difetto. Difetto sarebbe, s' ella avesse un' apparenza di solidità nell' imitare un modello leggiero qual è la tenda, il padiglione. Il modello dell' architettura greca

dovea produrre il miglior ordine di combinazioni nell' architettura. V. *Architettura*. Ma siccome tutti i primitivi modelli sono i primi bisogni dell' uomo, e sono tutti naturali, non si può all' architettura cinese rimproverare le sue forme, la sua leggerezza, come non si può rimproverar ad un cervo la mancanza della conformazione grave d' un bue.

Dal nativo carattere leggiero dell' architettura cinese nasce quel suo gaio, che presenta l' aspetto il più ridente e più lusinghiero agli occhi. Que' doppi tetti a padiglione inverniciati e variamente coloriti, sono da' loro poeti paragonati a quell' arco celeste *di varioardenti e misti almi colori*.

Il gusto cinese ne' loro ornati architettonici è confacente alla leggerezza gaia della loro architettura. Intrecci, compartimenti, intagli, frastagli fanno le decorazioni de' loro edifici, come de' loro mobili di legno. Tutto v' è trattato come legno. Onde: —

Tutte le parti dell' architettura cinese sono perfettamente d' accordo fra loro. Non vi si è frammisto niente di straniero. Tutto è nazionale. Tuttto vien da una pratica cieca inalterabile da secoli di secoli, e anderà così per tutti i secoli de' secoli. Tutto quello ch' è fondato su principii naturali, e si è da lunso tempo assortito ai bisogni semplici d' un popolo immenso, che per la sua immensità si è isolato da tutti gli altri, durerà quanto durerà quel popolo.

Questo estratto dell' architettura cinese di Chambers, e de' missionari exgesuiti, non è che per mera curiosità di conoscere i differenti gusti delle differenti nazioni. Se un ricco volesse far de' modelli di tutte le architetture diverse de' diversi popoli, il ragionevole non sceglierebbe che l' architettura greca. Quanti ragionevoli fra' uomini, e specialmente fra' ricchi?

* CINTA. Circuito, cerchio, circondamento. Membro dell' imoscapo della colonna, appartenente, secondo i moderni, alla base. Si dà ancora questo nome alla parte che forma il mezzo del balaustro della voluta ionica, ed al listello spirale della stessa voluta.

* CINTURA. Parte del vestimento destinata a strignere ed allacciare la tunica sul petto e sulle reni. I Greci la nominavano *zona*, e la facevano di diversi colori; i Persiani la usavano rossa. Alcune

cinture erano semplici, altre ornate di ricami e di frange. Quell' uso si propagò e si mantenne in Roma, e specialmente tra le donne, le quali d' ordinario le avevano molto ampie.

CIOTTOLI pietrucce tonde che si trovano ne' fiumi, ne' torrenti, su le sponde del mare, e anche nelle terre. Sono buoni nella costruzione. Gli antichi l' impiegavano, e chiamavanli *calculi*.

I calcari, che sono d' un bianco opaco, sono buoni per calce. Gli altri sono vitrei, più duri, e sono buoni per muri, per imbrecciare strade, acquidotti fontane ec.: misti con cemento, e poi segati e politi servono per opere di mosaico e di rapporto. Di questi ciottoli arroventati in un fornello, e poi polverizzati si fa una polvere eccellente come quella di tegole per cemento da resister all' acqua.

* CIPPO. Picciola colonna con iscrizione, posta sovente per conservare la memoria di qualche persona, o di qualche avvenimento, il più delle volte senza base e senza capitello. - *Cippi* erano ancora presso gli antichi le colonne migliarie, gli indicatori delle pubbliche vie, i termini. Alcuni *cippi* sepolcrali hanno la forma di are. - Si dice anche *cippo* un sasso parallelepipedo, che serve di base a vasi o statue.

CIRCO differiva poco dall' anfiteatro. Il circo era oblungo, e terminava in linea retta a quella estremità dove erano le *carceri*, dalle quali uscivano i carri per fare le loro corse intorno alla *spina*. Questa *spina* formava la maggior differenza fra l' anfiteatro e il *circo*. Ella consisteva in un rialto posto isolato in mezzo e lungo l' arena. Dal circolarvi intorno i carri tutto l' edificio fu detto *circo*.

Roma appena nata n' ebbe uno nella valle Marcia fra il Palatino e l' Aventino. In quella vallata i Romani si divertivano a correre, e gli spettatori si situavano intorno su le alture. In principio non vi fu che terra, erba, e qualche banco. Si costruì poi di materiale, e poi si adornò, e poi si abbellì tanto, che fu detto il *circo massimo* capace di contenere 300 mila spettatori. Roma ebbe 15 *circhi*. Quello solo di Caracalla ne conservà la forma.

L' esterno de' *circhi* consisteva in due ordini di portici colonnati l' uno su l' altro con una terrazza sopra e con 4 torri disposte

alle stremità e ai mezzi. Quello del pianterreno era per mercati. La cima della terrazza e delle torri era decorata di sculture.

L' interno era tutto all' intorno anfiteatrale. La *spina* era abbellita di altari, di statue, di obelischi, e di altri simboli, che spettano agli antiquari.

Gli artisti debbono avere qualche nozione de' *circhi* romani, dove non si facevano sole corse di carri, ma ogni sorta di giuochi ginnastici, e anche naumachie, affinchè possano erigere qualche edificio consimile, se mai qualche nostra città volesse una volta aver una bella piazza per ispettacoli pubblici degni de' cittadini.

* CIRCOLARE. Che appartiene al circolo. La maggior parte dei membri d'architettura ha una forma circolare. Parte circolare dicesi quella della pianta che forma un circolo, o porzione di un circolo.

* CIRCONFERENZA. Linea che termina la figura circolare. Dicesi anche di giro, o circuito di un edifizio.

* CIRCONSCRITTO. Liminato, terminato, circondato, chiuso da una linea.

CIRIADE per la sua intelligenza nell' architettura e nella meccanica fu dall' imperator Teodosio decorato della dignità consolare, e impiegato nella costruzione d' una basilica e di un ponte. Ma gli si scoprì tanta ruggine d' avarizia e frode, che la direzione del ponte fu commessa ad Afrodisio uomo consolare, tribuno, e probo.

* CISTE. Corbe mistiche, che si portavano ne' misteri eleusini. Alcune erano di vimini, altre di metallo di eguale forma. Veggonsi sulle medaglie e sui vasi greci antichi. Quindi i *Cistofori*, portatori di ciste, nome dato anche alle medaglie, nelle quali sono rappresentate le ciste mistiche.

CISTERNA. Dove mancano le acque sorgive, convien raccorre le pluviali, che sono buone, se sono ben conservate in *cisterne* fatte a dovere.

Per fare una cisterna, bisogna 1. conoscer la quantità della pioggia che annualmente cade in una data superficie. 2. Di qual materia è dessa superficie. 3. Quale la capacità della cisterna. 4. Quale la sua disposizione. 5. Quale la sua forma. 6 E quale la costruzione.

1. Ordinariamente piove ogni anno 20 pollici d'acqua: il che fa due terzi di linea per giorno. Onde vi vuole

una superficie di 36 piedi per dare un piè cubico d'acqua per giorno. Un' abitazione a tre piani da contenervi 30 persone, che abbia un tetto della superficie di 360 teste darà per giorno 10 piedi d' acqua: onde l' acqua de' tetti è più che sufficente ai bisogni d' una gran città.

Le migliori superficie, donde si abbia da raccorre l' acqua piovana, sono le più compatte, e senza terra.

3. La capacità della cisterna può ridursi alla nona parte dell' acqua che può cader in un anno sopra una data superficie: non piove ogni giorno. In una superficie di 360 piedi il nono dell' acqua, che vi piove in un anno, è pollici 2 e due noni, il che produrrà 400 piedi cubici; onde una cisterna larga 10 piedi, e alta 10 può contener tutta l' acqua che in un anno raccoglie da una superficie di 360 piedi. L' altezza dell' acqua vi sarà di 4 piedi: quanto più vi sarà acqua, meglio si conserverà.

4. Gli antichi in una cisterna facevano più cisterne, affinchè l' acqua passando dall'una ad un' altra si depurasse meglio. Le *sette sale* in Roma presso le terme di Tito erano una cisterna, divisa da muri paralleli con corridori a volta, e con aperture non in infilata, ma a scacchiere, per fare circolar l' acqua e depurarla. Così anche la *piscina ammirabile* di Pozzuoli. Nelle cisterne di Pompei si veggono de' bacini, donde l'acqua depurata scorreva giù nel recipiente maggiore. La più magnifica delle cisterne è quella di Costantinopoli, sostenuta da due ordini di piloni, ciascuno di 212, disposti circolarmente e in raggi tendenti tutti ad un pilone nel centro.

Attualmente si costruisce una cisternetta con un fondo di ghiaia e di ciottoli per raccorre l' acque piovane, e ivi purificarsi. Quindi per un' apertura, guarnita d' un tubo di creta traforato, scola l' acqua purificata nella cisterna inferiore. Meglio porvi un sifone di creta, come ha immaginato il sig. de la Hire.

5. La miglior forma delle cisterne è la circolare: è la più resistente. È essenziale che le cisterne sieno lontane dalle chiaviche e dal sole, e che dal contorno non vi trapelino altre acque impure. Dove questo non si possa ottenere, si possono fare cisterne elevate 4 in 5 piedi dal suolo.

6. Nella costruzione delle cisterne, fatta la necessaria

scavazione, convien assicurarsi della sodezza del terreno. La fabbrica può farvisi di pietre di taglio, o di mattoni, o di pietrame. Tutta l'importanza è che sia ben intonacata, che sembri tutta d'un getto. L'intonaco degli antichi è tuttavia sorprendente, poichè è reso più forte dal tartaro dell'acqua. Ved. *Cemento*.

V'è un altro modo più facile usitato in Italia. Fatta la scavazione a forma d'imbuto, cioè circolare più stretta in giù che in su, si riveste tutto di argilla ben temprata, e nel mezzo si mette una pietra dura a cono tutta bucherata. Vi si fabbrica sopra una specie di pozzo più alto sul pianterreno, costrutto di materiale collo stesso cemento. Il sovrappiù della cisterna si empie di ghiaia ben lavata e di sabbione. Al di sopra si fanno picciole cellule a volta intorno al pozzo per raccorre le acque piovane, le quali si filtrano per quella ghiaia, e depurate vanno nel pozzo di mezzo per i piccoli buchi della petra conica.

CITIADE presso a Sparta sua patria eresse su d'una collina il famoso tempio di rame di Minerva Chalciaecos. Due portici conducevano a diverse cappelle: l'interno avea sculture dell'imprese d'Ercole, delle Tindaridi, e di altre favole.

* CITRINO. Colore di cedro. Giallo o che gialleggia.

CITTÀ. Ne' rarissimi casi d'una città nuova si sceglierà certamente un sito il più vantaggioso, e una pianta circolare o poligona, affinchè nel minore spazio contenga più cose, e sia più comoda.

Quattro oggetti formano bella una città: 1. ingressi, 2 strade, 3. piazze, 4. edifici.

1. Ingressi liberi e moltiplicati in ragion della grandezza, e ben ornati al di fuori e al di dentro. Al di fuori sia un lungo stradone con alberi, con fontane, con poggiuoli, e termini in una piazza avanti la porta. La porta grandiosa a più archi magnifici introduca in un'altra piazza circondata di belle fabbriche, donde partansi molte strade maestose, conducenti alcune al centro, altre agli estremi della città, e tutte terminate da qualche oggetto vistoso.

2. Le strade rendano la comunicazione facile e comoda; onde sieno numerose, dritte, e larghe. La loro larghezza deve essere corrispondente all'ampiezza e alla popolazione della città,

all' altezza degli edifici, e alla lunghezza di esse strade. La maggior larghezza sia dove il concorso è maggiore. Alcune sieno porticate, altre con marciapiedi adorne di ringhiere e di statue, altre con parterri; ma tutte nette, e in dolce pendio.

3. Piazze varie in figura, in grandezza, in ornati; e in gran numero per la salubrità, e per lo sfogo.

4. La bellezza degli edifici fa la principal bellezza delle strade, delle piazze e della città. E chi presiede a tali bellezze? L' azzardo. Vi presieda la ragione d'intelligenti, senza de' quali non si possa fabbricare. L'altezza delle case non dovrebbe mai andar oltre di tre piani. Le loro facciate regolari sì, e proporzionate, ma tutte differenti negli ornati e nella stessa semplicità.

Gli edifici pubblici sieno sempre situati convenientemente al comodo pubblico: isolati, con piazza avanti con istradoni intorno e dirimpetto. Che spicco non faranno! Gli ospedali, i cimiteri, i lazzaretti, i macelli, e tutte le fabbriche di materie grossolane e sudice sieno fuori dell' abitato all' aperto, al ventilato, ne' siti più opportuni.

In somma nella distribuzione d' una citta regni scelta, abbondanza, contrasto, e fin anche qualche disordinuccio, donde risulti più vaghezza. Guai l' euritmia in una città grande. Chi ha veduta una sola strada di Torino, le ha viste tutte, e vi crepa di noia. In Olanda basta una città sola; le altre sono la stessa. Ma per avere una città bella si ha d' aspettare di costruirne una nuova di zecca? Ogni brutta può abbellirsi se si fa il piano di quello ch' ella è, e di quello che deve essere a poco a poco a misura che la vetustà obbliga rifarne qualche pezzo. Basta volere; ma non si vuole abbastanza.

* CITTADELLA. Rocca, fortezza. Il solo *Fra Giordano* si servì di questa voce in significato di piccola città.

* CIVORI. *V.* MAZZANARIA.

* CLAMIDE. Specie di manto che portavasi sopra la toga e la tonica.

* CLASSICO. Questo nome applicato ai grandi autori greci e latini (che gli artisti dovrebbero pure conoscere), conviene egli alle arti? I classici delle arti rigorosamente non sono che i grandi artisti della Grecia. Pure si dice anche tra i moderni un *quadro classico*, un' opera di *autore*

classico: ec. Dicasi, se si vuole, ma non si prodighi quel nome, tanto più che la Crusca lo intende solo in significato di *eccellente*, di *perfetto*. Classici sono *Raffaello*, *Michelangelo*, *Correggio*, *Leonardo*, *Tiziano*... e classico tra gli scultori è *Canova*.

CLASSIFICAZIONE. Gli oggetti d'arte, vari essendo e numerosi, abbisognano di essere classificati. Quindi i quadri e le stampe per scuole, per maestri, per età, ec., le; statue secondo le divisioni della mitologia e della storia; le medaglie secondo i paesi ed i principi ai quali appartengono; gli altri monumenti secondo i popoli, le epoche, ec.

* CLAVA. Attributo ordinario e talvolta simbolo di *Ercole*. Grosso bastone, non sempre nodoso negli antichi monumenti, con una impugnatura guernita talvolta di una fascia di cuoio. In una gemma si vede la clava che termina in un caduceo, forse perchè da *Ercole* stesso consacrata a *Mercurio*,

* CLAUSTRO, o CHIOSTRO. Cortile di monasteri, cinto da ogni parte da logge. *V*. CHIOSTRO.

CLEETA architetto e scultore inventò la *barriera* presso Olimpia nell' Elide. La *barriera* era una piazza per carri e per cavalli che correvano nello *stadio*. Dove la *barriera* si univa a portici di *Agapito* si slargava da una parte e l'altra a guisa di barca. Lo sperone della prua era ornato di colonne e di festoni, con un delfino di bronzo in cima. I due lati della *barriera* erano lunghi più di 400 piedi, tutti porticati per i cavalli da sella e da tiro. Avanti a' carri e a'cavalli si tendeva un canape per ritenerli. Nel mezzo di questo ricinto era un altare di mattoni, che s' imbiancava ogni olimpiade, e sopra era un' aquila di bronzo, la quale per una molla s'alzava per farsi vedere a tutti nel tempo stesso che il delfino si abbassava fino a terra. A questo segnale si lasciava il canape, e seguiva la corsa. Chi vuol vedere la barriera e lo stadio può vederlo nel Pausania di Gedoyn.

CLIMA è la somma di tutte le qualità naturali dipendenti dalla temperatura del paese, dall'aria, dal suolo, dagli alimenti, e da tutti gli altri principii che agiscono su l'uomo, e influiscono al suo carattere e alle sue opere. Questa influenza è un fatto incontrastabile.

Dove il *clima* è ben deciso, deciso è anche il carattere dell'uomo. Se il *clima* è d' una uniforme temperie, il carattere è d' una

temperata abitudine. E, dove non ha proprietà ben apparente, gli uomini non hanno alcuna qualità ben decisa; sono leggieri, mobili, abili in tutto senza compier niente, vicini ad ogni vizio e ad ogni virtù. Nelle contrade ardenti del meriggio è esuberanza, esagerazione di tutte le idee, giuochi di capriccio, scarti di fantasia. All' incontro nelle regioni agghiacciate del settentrione sterilità d' invenzione, inazione completa delle facoltà immaginative, calcoli di metodo, e timidi passi della più fredda ragione. Questo è costante. V. *Carattere*.

Fra tutte le arti quella che riceve più influenza dal *clima* è l' architettura, perchè ella è un bisogno, e i bisogni che più imperano all' uomo dipendono dal *clima*. A misura che l' architettura greca s' è traspiantata in qua in là, ha perduto del suo carattere, si è imbastardita, e si è accomodata ai bisogni locali. Quanta differenza dal dolce frontespizio del Partenone d' Atene a quell' acuto del Panteon di Roma! E quanto più acutissimi i più settentrionali! I paesi nevosissimi obbligano a quei tetti così acuminati. L'amenità di Napoli non ha bisogno di tetti, nè di frontespizi, nè di cornicione, come l' Egitto non ha bisogno di volte.

Le colonne, che sono la vita e il moto degli edifici, sono tormento e morte per gli uomini de' paesi freddi. Al più al più vi faranno pilastri; ma imbarazzanti anche questi; la fabbrica è ridotta alla nudità. Ivi il bisogno richiede gran luce, onde aperture sproporzionatamente grandi, e intercolonni larghissimi. In certi paesi introdurre il lusso dei peristili, delle colonnate, de' portici, delle logge, è un' impresa vana, perchè contraria alla natura del paese, e al bisogno dell'uomo. In Italia si fabbrica per l'estate, in Germania per l'inverno.

Il *clima* si oppone agli ornamenti degli edifici. I capitelli di s. Paolo in Londra, i festoni e le ghirlande del palazzo reale progettato da Inigo Iones dopo un secolo sono corrosi e sfigurati. A che servono gli abbellimenti all' esterno delle fabbriche, dove ognuno per il gran freddo vive rinchiuso? Dove non reggono le sculture di marmo, molto meno reggeranno i colori e le pitture che abbelliscono esternamente gli edifici nei climi temperati.

CLOACA. Se le città non vogliono essere pozzanghere pestilenziali, hanno d' aver

cloache che inghiottano acque o immondizie. Le *cloache* di Roma sono state celebrate da tutti gli storici, e poste fra le maraviglie di quella città.

La *cloaca massima* fatta da Tarquinio Prisco esiste ancora, e fa l'ammirazione di tutti gli architetti. Ella è di grandi pietre di taglio con volta triplice a tre ordini di cunei, per regger meglio alle spinte delle terre e alle scosse delle vetture. La larghezza interna è di 14 piedi. In alcuni luoghi è divisa in tre parti, due per le banchette lungo i muri, e una in mezzo per lo scolo. M. Agrippa si contraddistinse più d'ogni altro in *cloache*. Magistrati ragguardevoli vi soprintendevano, *curatores cloacarum*.

Soddisfatti i bisogni pubblici, l'orgoglio può sfogare le sue ricchezze in marmi, e in vasti edifici. Ma nelle città moderne qual vergogna far tutto per il lusso, e niente per il bisogno?

Senza *cloache* una città è tutta cloaca.

* COBALTO. Sostanza metallica, la quale, mescolata con soda e selce, si vetrifica facilmente e forma il vetro, o lo smalto azzurro, detto volgarmente *smaltino*. Si pretende che gli antichi Egizi lo conoscessero e ne facessero la coperta, o la vernice delle loro statuette di porcellana in figura di mummie.

COBARUBIAS (*Alonso*) fu il primo a introdurre in Ispagna l'architettura greco-romana sotto Carlo V, il quale vi contribuì per i suoi viaggi in Italia. Il Cobarubias fu architetto della chiesa di Toledo: chiesa antichissima del 1587, che cadde in moschea, che ritornò in chiesa, e ch'è d'un gran gotico, lunga 404 piedi, larga 203, alta 160 nella maggiore delle sue 5 navi, con 80 colonne o fasci di colonne. Le facciate sono ornatissime, con una torre alta 284 scalini, vuota 20 piedi, e altrettanto grossa. E così ricca, che si crede più ricca che tutto Toledo. Nella stessa città per ordine di Carlo V egli fece la facciata dell'Alcaziar, o sia del palazzo regio, e l'atrio abbellito di colonne. Questo edifizio, che soffrì molto per le truppe inglesi nella guerra della successione, fu ristaurato dall'architetto Ventura Rodriguez. A Valenza il Cobarubias edificò il monistero e la chiesa di s. Michele: opera grande, in cui ebbe mano anche Vidanna, e poi Martin d'Olindo.

COCCEIO Aucto, architetto del secolo di Augusto, fu impiegato a traforare il

mante di Posilippo, e farvi quella strada che in Napoli è chiamata la grotta di Pozzuolo. Quegli avanzi d'ordine corintio, che veggonsi ancora in Napoli a s. Paolo, si credono d'un tempio costruito dallo stesso artista.

* COCCINIGLIA. Tinta di color rosso che si trae da un insetto d'America, vivente su di una specie di *caeto*. Non serve ai pittori, ma bensì se ne fa il carmino, del quale fanno uso talvolta i miniatori.

* COCCO. Nome della grana o galla, di cui si fa il colore chermisino.

COCCOPANI (*Gio.*) fiorentino n. 1582 m. 1649, ingegnere e architetto. Fu impiegato a Vienna in diverse guerre. Per il gran duca fece il palazzo di Villa Imperiale. Fece anche il convento delle monache di s. Teresa con una chiesa esagona. Fu cattedratico di matematiche. Anche suo fratello Sigismondo fu un uomo dotto in matematica e in architettura teorica, e fu stimato dal Galileo.

* COCLEA. Nome dato dagli antichi alla porta della grotta, o *cavea*, d'onde si facevano uscire le fiere nell'anfiteatro. *V.* CAVEA.

COECH (*Pietro*) fiammingo. Apprese in Italia le arti del disegno. Ritornato da Turchia fu da Carlo V impiegato in pittura e in architettura. Vi sono alcuni suoi trattati di geometria, di prospettiva, e d'architettura.

COLA dell'Amatrice pittore, scultore, architetto eresse nell'Aquila, città vicina alla sua patria Amatrice, la facciata della chiesa di s. Bernardino nel 1523: la porta principale è corintia; le laterali sono di Girolamo da Norcia. Entro la chiesa, ch'è grande, sono due mausolei scolpiti da due statuari, uno chiamato Silvestro dell'Aquila, e l'altro Salvator d'Arischia, i quali lavorarono in Napoli il portico di Castel Nuovo, e in Orvieto quel bel diavolo nel frontespizio del duomo.

* COLLA DA INCOLLARE PIETRE. Il *Cennini* la vuole composta di mastice, o *mastrice* com'egli scrive, di cera nuova, di pietra pesta, tamigiata, *al fuoco distemperate bene insieme*. — La colla da incollare vasi di vetro spezzati facevasi a que' tempi di vernice liquida con un poco di biacca e di verderame, aggiugnendovi di quel colore ch'era il vetro. Questa prescrive il *Cennini* per incollare vetri o orciuoli, o *altri belli vasi da Damasco che fussero spezzati*. Sarebbero mai questi vasi di porcellana dell'Indie o della Cina, che

per la via di Damasco allora giugnessero in Italia? — Quello scritto fa menzione altresì della colla *che si fa di più ragione pesce*; della colla di *caravella* o *di* spicchi, che è la nostra *colla forte*, allora adoperata da' dipintori; della colla fatta colla carta di pecora e di cavretto, colla quale si *temperavano gessi da ancone o ver tavole*, oggi detta *colla di limbellucci*; della colla fatta di raditura della carta medesima, buona a temperare azzurri ed altri colori; finalmente della colla di calcina e di formaggio.

* COLLANA. Ornamento del collo. Vedesi sulla maggior parte delle statue egizie, e spesso incrostata d' argento sulle statue di bronzo. Vedesi pure in alcune statue greche e romane. Quelle di *Venere* e di *Minerva* non mancano d'ordinario di questo ornamento, composto di grani, o picciole ghiande infilate. — Que' grani a guisa di perle si pongono talvolta dagli architetti per ornamento agli ovoli.

* COLLARINO DELLA COLONNA. Membretto piano sportato in fuori, che si applica in cima al fuso della colonna.

COLLEGIO. Edificio grande con cortile, con corridori, con dormitori, con refettori, con celle, con cappelle, con librerie, con scuole, dove si costringono i giovani a studiare inezie per abborrire lo studio, e per intisichire.

I nostri collegi sono nelle gran città, dove per più ragioni non dovrebbero essere, specialmente per l' aria corrotta cittadinesca. Roma ha molti collegi, o sieno prigioni, e, quel ch'è peggio, mal regolati. Il Collegio Romano è un vasto edificio, internamente spaventevole.

In Inghilterra i collegi di Cambridge, e di Oxford sono più comodi, benchè alcuni sieno gotici. Quello di *Christ-Churc* è magnifico.

I veri collegi erano quelli di Grecia, non in edifici chiusi, dove la gioventù imprigionata contrae tutti i vizi della schiavitù e dell' oziosità, nè dentro le città contaminate dal lusso, dall' ignoranza, e da' pregiudizi. I Greci fino dal tempo di Platone davano alla gioventù un' educazione campestre in giardini sparsi ne' contorni d' Atene o d' altre città, e all' ombra del riposo e lungi dalle importunità del volgo.

Quando qualche celebre filosofo, come Polemone, avea tanti discepoli da non poterli ritenere nel suo casino, eglino vi costruivano

intorno delle capanne, dove gli studenti si alloggiavano con tutta soddisfazione, capaci d' intraprendere e di soffrir tutto, per acquistar quel che chiamavano saviezza, e anche immortalità. Vi si formarono in fatti tanti grand' uomini, che un solo può illustrare tutta una nazione. Così quegli uomini fecero gran cose; ma le cose grandi richiedono sforzi prodigiosi e sudori. Era del pari penoso compire un corso di filosofia, che darsi agli esercizi del pugilato e della lotta per meritar le corone in Elide o nello stadio di Nimea.

In questo ammasso di tuguri s' insegnava la morale come un mestiere, cioè colla pratica. Si preservava la fanciullezza dalla corruzione delle città, e si diminuiva il dispendio dell' educazione pubblica, che ruina tante famiglie mediocri. Il giardino di Teofrasto su le sponde dell' Elisso avea un tempietto consacrato ad Aristotele, un portico di tavole geografiche, un museo di storia naturale, e diversi alloggiamenti per molti filosofanti. A guisa de' nostri eremi de' penitenti Camaldolesi saranno stati i giardini di que' filosofi, che mettevano la felicità ne' piaceri. Gli Stoici la mettevano nella privazione de' mali. Ma nè Stoici, nè Epicurei, nè bestie s' avrebbero mai immaginato potersi dare degli uomini, che facessero consistere la loro felicità in darsi de' dolori. Tanta sublimità era riserbata a' nostri maestri.

* COLLO DEL CAPITELLO. Parte più bassa del capitello, sempre della grossezza del capo della colonna.

* COLLOCAZIONE dicesi dai pittori quello spartimento ed accomodamento di figure, che si fa sopra un piano in tal modo, che gli spazi sieno concordi al giudizio dell' occhio, cioè che il campo sia in un luogo pieno e nell' altro vuoto. Di questa pratica ha particolarmente trattato *Pietro Accolti* nel suo libro *Dell' inganno dell' occhio*. Nelle antiche *Vite de' Pittori* si ragiona di una pittura condotta con *opportuna collocazione*.

* COLMO dicesi talvolta la riunione di vari pezzi di legname, o piuttosto la travatura che, posta sulla sommità di una casa, sostiene le tegole, o le ardesie, o altra copertura del tetto.

COLOMBAIA. Torre quadrangolare, meglio rotonda, in una casa campestre per i colombi, i quali perciò diconsi torraioli. Deve esser

bianca entro e fuori: quei volatili amano il bianco. Le loro cellule, dove si ritirano e fanno i nidi, vogliono essere rotonde, con una mensoletta avanti per riposo. L' interno deve essere ben intonacato, per difenderli dai sorci, e soprattutto il pavimento, perchè il loro sterco ruina i fondamenti. Nettezza continua. Le finestre debbono guardar il meriggio, e aver delle tavolette in fuori, dove i colombi possano riposare ne' loro andirivieni.

COLONNA (*Francesco*). Frate domenicano veneziano del secolo XV, diede fuori un grosso libro su le belle arti intitolato *Sogno di Polifilo*, scritto in un Italiano sì ciafrugliato di latino e di greco, e di gerghi e di allegorie che per intenderne un periodo vi vogliono gli argani. È illeggibile. Frattanto si pretende che al suo tempo abbia fatto prodigi specialmente in architettura più che Vitruvio e l' Alberti, perchè egli metteva tutto in azione, cioè sognava.

COLONNA è un sostegno rotondo, composto d' un corpo che si chiama *fusto*, d' una testa che si chiama *capitello*, e d' un piede che si chiama *base*.

L' origine delle *colonne* viene da' tronchi d' alberi, primi sostegni delle primitive abitazioni. Onde fanno l' essenza della bella architettura.

1. Rapporto agli ordini la colonna *dorica* è alta da 4 fino a 8 diametri. I Greci non vi posero mai base. La *ionica* fino a 9; e la *corintia* fino a 10. L' architettura gotica non ha vere colonne, ma pilastri rotondi talvolta di 20 diametri.

2. Riguardo alla *materia* le colonne più belle sono di marmo d' un solo pezzo. Scauro nel suo teatro le volle di cristallo. Gli antichi ne fecero anche di bronzo, e se ne sono conservate quattro nell' altar maggiore di s. Gio. Laterano in Roma. Dove i marmi son rari, s' incrostano fino di diaspro, di lapislazzuli ec. Se ne fanno di roccaglia, di stucco ec.

3. La più bella *forma* delle *colonne* consiste nell' essere lisce, e diminuite bel bello dal terzo in su. Le scanalate sono men belle. Sono brutte le spirali, le torte e le contorte e impampanate e panzute, come le bernineschе dell' altare pontificale di s. Pietro. E che sostegni son quelli? Si dice che nell' isola di Delo vi sieno colonne ovali. Ovali sono in Roma due antichi capitelli alla Trinità de' Monti, e nel palazzo Massimi.

A Cori esistono colonne poligone. In Egitto si vede qualche colonna ch' è un fascio di più colonne, come un fascio d' alberi. Niuno di questi esempi sedurrà mai niuno a dipartirsi dalla forma circolare e liscia.

4. L' unica *disposizione* ragionevole delle colonne è che sieno isolate, usuali, e ugualmente distanti fra loro. Le addossate, le incastrate, le annicchiate, le binate, le aggruppate, e frammiste di grandi con piccole, sono abusi.

5. Il principal *uso* delle colonne è ne' portici, nelle logge, nelle basiliche, negli atrii, ne' cortili. Il loro più bell' effetto è quando sostengono cornicione, e non già archi.

La colonna serve anche per monumento, come la Traiana, e l' Antonina. Il *monumento* di Londra è una colonna alta 190 piedi. Ma che monumento è quella colonna che Paolo V. tolse dal tempio della Pace per erigerla nella piazza di s. Maria Maggiore? E che monumenti sono quelle colonne che con una croce in cima sono piantate avanti alcune chiese? Era un degno monumento quella colonna, in cui il figlio di Pisistrato fece incidere precetti d' agricoltura.

COLONNA ANTONINA uno de' più rispettabili monumenti di Roma antica, eretto da Marco Aurelio ad Antonino Pio suo suocero. Ma siccome Antonino non avea fatte grand' imprese militari, vi furono perciò incisi i fasti di Marco Aurelio vincitore de' Parti e dei Germani. Questo monumento trionfale è alto 140 piedi. La colonna ha 91 piedi d' altezza, il basamento 25; il resto è al di sopra, dove Sisto V. nel ristaurarla vi fece erigere la statua di s. Paolo. Il diametro della colonna è di 11 piedi. La sua proporzione è corintia, poichè ha quasi 10 diametri d' altezza. Ma le forme del capitello e della base sono doriche: dal collarino intagliato d' ovoli del capitello discendono scanalature che terminano subito, come si osserva nelle colonne del tempio di Segeste. Il basamento non ha più gli ornati che avea di vittorie, di trofei, e di festoni.

La colonna è tutta d' un bel marmo bianco, circondata esteriormente di bassi rilievi, che formano 27 spirali intorno al fusto. Internamente è una scala di 190 gradini. Il fusto della colonna è formato di 19 massi di marmo, e nel massiccio di ciascun masso è intagliata la scala, che riceve

lume da 40 finestrine o sieno feritoie.

La proporzione generale e l' insieme della colonna *Antonina* ha qualche cosa di più alto e di più svelto della colonna *Traiana*. Ma la sua scultura v' è più rilevata; è confusa, pesante, e inesattamente ideata ed eseguita. Si vede ch' è una imitazione della *Traiana*, e ogn'imitazione resta inferiore all'originale. Senza un tal confronto ella è però un gran monumento. Le sculture delle due colonne suddette sono impresse da Santi Bartoli.

Colonna *Antonina* fu anche una colonna di granito egizio tutta d' un pezzo, alta 45 piedi, e del diametro di 5 piedi 8 pollici. L' ingiuria del tempo rovesciò questa colonna, la ruppe in più pezzi, e la rintanò in un cortile a canto al palazzo di Monte Citorio. Papa Lambertini pensò di rimetterla in piedi, e a quest' oggetto fece erigere innanzi ad esso palazzo il piedestallo del suddetto monumento. Non v' è piedestallo più bello di questo. L' Aquila lo ha inciso in cinque fogli. In un lato ha la bella iscrizione *Divo Antonino Augusto Pio Antoninus Augustus et Verus Augustus Filii*. In un altro lato sono battaglie in basso rilievo. Nel terzo è l' apoteosi d' Antonino e di Faustina, portati su le ale d' un genio tenendo in mano un globo con un serpente, e a' suoi piedi è l' immortalità col simbolo di un obelisco. Nel quarto lato è Roma sedente, che ha alla destra un elmo, in cui è rappresentata la Lupa con Romolo e Remo. Questo superbo piedestallo è stato ultimamente sbarbicato da Monte Citorio, e trasportato nel Museo Vaticano. La colonna poi è stata interamente distrutta per rappezzare altri marmi. E viva. *Sic itur ad astra*.

COLONNA TRAIANA è il più prezioso monumento che esista in Roma per chi vuol sapere gli usi degli antichi Romani. Le sculture sono pregevolissime, e disposte spiralmente come nella colonna Antonina. Il basamento è un capo d' opera di gusto. Che spicco non avea da fare questa colonna, quando era nel mezzo della gran piazza Traiana architettata da Apollodoro, il quale fece spianare il monte adiacente per l' altezza di 144 piedi! E tanto è alta la colonna. In cima era la statua di Traiano con un globo d' oro alla destra, entro di cui si è supposto che fossero le sue ceneri. Ora v' è la statua di s. Pietro.

COLONNATA fila di colonne isolate. Gli Egizi ne fecero più uso di qualunque altro popolo: i loro tempii erano colonnati tutti entro e fuori. Anche i Greci le usarono molto e bene. Ogni città antica ne fece pompa, come si osserva ancora in Balbeck, in Palmira. Gli Arabi le profusero: la chiesa di Cordova è una selva di colonne. L' architettura gotica non le conobbe. L' architettura moderna in vece di colonnate si diletta di pilastrate.

Se l' Italia, e particolarmente Roma ha delle chiese vecchie con *colonnate*, è in grazia delle colonne tolte ai monumenti antichi.

L' unico *colonnato* moderno di Roma papale è quello della gran piazza Vaticana architettato dal Bernini. Consiste in due gran segmenti di circolo, o di elissi: ciascuno ha una colonnata con quattro file di colonne, che vi formano tre anditi; quel di mezzo, ch' è più grande, è a volta, i laterali sono a cassettoni, che hanno la larghezza degl' intercolonni. Ciascun segmento ha 24 pilastri, e 140 colonne doriche panzute di travertino, alte 40 piedi, e hanno base, benchè sieno sopra 3 gradini. Il cornicione è ionico, coronato d' una balaustrata, su cui sono 88 statue di santi e di sante alte 15 piedi.

Questo *colonnato* è il più grande che siasi fatto nell' architettura moderna. È anche vistoso per la sua forma, per le due grandi fontane, e per l' obelisco in mezzo, col prospetto della facciata di s. Pietro, cui esso colonnato si unisce per due portici di pilastri. È altresì in buona proporzione col tutto. Ma è mancante di purità. L' ordine dorico v' è imbastardito coll' ionico. Nelle colonne si sono intrusi pilastri quadrangolari per farvi degli avancorpi magri e inutili.

COLORI. Per imitare l' innumerabil varietà dei colori della natura, il pittore non ha che tre colori primitivi, *giallo*, *rosso*, e *turchino*, a' quali si unisce il *bianco* per esprimere la luce, e il *nero* per esprimerne la privazione. I pittori antichi non impiegarono per lungo tempo che i tre colori primitivi. I moderni ne usano un numero considerabile. Ma co' soli tre colori, unendovi il *bianco* e il *nero*, si possono fare 819 combinazioni; onde Apelle e Protogene potevano esser coloristi eccellenti al pari di Tiziano e di Coreggio. Qualche pittore moderno non ha voluto impiegare che i tre colori, e

combinandoli variamente ha colorito a maraviglia.

Il colorito relativamente all' insieme consiste in una condotta di toni legati o opposti tra loro, e degradati con giusti sfumamenti a proporzione de' piani che occupano gli oggetti. La disposizione de' colori deve esser come quella delle figure; una figura deve esser la principale nella composizione; così un colore vi deve esser dominante, e un tono esservi generale; senza di ciò non vi sarebbe armonia.

Relativamente alle parti il colorito consiste nella variazione delle tinte: variazione necessaria per giungere al tondeggiamento dei corpi. Perciò il colorito è subordinato al chiaroscuro, il quale dà la scala de' toni per le diverse tinte. In un panneggiamento, per esempio, turchino non vi ha da essere uno strato di quel colore; il chiaroscuro dà le regole di tutte le degradazioni di quel colore dal più gran chiaro fino all' ombra e al riflesso.

Le tinte principali si distinguono in cinque gradazioni, *chiaro*, color *proprio* dell' oggetto, *mezza tinta*, *ombra*, *riflesso*. Le tinte intermedie, e sì numerose nella natura che l'arte non può esprimerle, formano i passaggi dal *chiaro* al *color proprio*, e indi alla *mezza tinta*, all' *ombra*, al *riflesso*. Tutti questi principii risultano dalla teoria del chiaroscuro, cioè dallo studio della degradazione della luce e dell' ombra.

Per farsi un' idea degli effetti della luce, si osservi un corpo rotondo. La luce, dove lo colpisce direttamente, è della maggior vivezza; scorrendo poi obliquamente su le parti vicine, comparisce di un colore men vivo; più lungi sarà più tinta e diminuita finchè succede l' ombra; e dopo l' ombra il corpo, dove per la sua curvatura sfugge la vista, riceve dai corpi vicini i lumi riflessi che sono un' altra specie di mezze tinte. Questo è l' ordine generale, in cui si offrono alla vista i *colori*, le *gradazioni*, le *tinte*, le *mezze tinte*, le *ombre*, i *riflessi* in tutti gli oggetti non piani.

Quest' ordine è più esatto quanto più il corpo è tondo, e in conseguenza più variato e interrotto ne' corpi di superficie irregolari per le loro forme e per i loro piani. Con quanta attenzione si deve in ciò studiar la natura?

La stessa condotta di toni che si osserva per il tondeggiamento d'un solo corpo,

trovarsi nell' effetto
ıtto insieme. L' arti-
ispone nella sua com-
óne una massa di co-
: di luce, la sostiene
umi e con toni subor-
i che si prestano un
e reciproco, la richia-
on echi che risveglia-
masse, e l' assortisce
nezze tinte e con om-
egradate.
primo tono d' un qua-
è arbitrario, non ha
valore che quello che
: da' contrasti che gli
ɔongono. Il tono più
ice della tavolozza può
ire brillantissimo, e
ılor brillantissimo può
ire grezzo, secco e
·dante. I colori morti
ivificati dall' arte. Un
astro, un giallastro
ono sotto il pennello
:endore dell' argento e
oro; e con coloracci
:a la carnagione di Ve-

tonó d' un quadro ha
ıere conveniente al sog-
e alla sua espressione
ale. Deve essere riden-
un soggetto che respi-
ɔia, serio dov' è malin-
. Il sole rinculò al fe-
d' Atreo.
la scena è nell' aria,
no vuol esser soave,
ıoso, leggiero. Se in
, conviene aver riguar-
l clima: il tono sarà
:aldo, nell' Asia meri-
dionale che ne' piani della Scizia, che non ricevono i raggi del sole che obliquamente. In campagna aperta il tono sarà più vago che nell' interno d' un palazzo o di un tempio. Sarà fresco e verdastro, se la scena è su l' acque. E come sarà nelle fucine dell'Etna? L'artista finalmente osserverà che la natura varia i suoi colori nelle differenti ore del giorno.

Ciascuna rappresentazione esige un sistema differente di colorito. Determinato il tono generale, prima di metterlo in esecuzione convien pensare alle gradazioni differenti che richiedono gli oggetti diversi. Queste gradazioni variano indefinitamente ne' sessi diversi secondo la diversità dell' età, del clima, delle professioni, de' costumi, della maniera di vivere. Queste varietà di toni debbono per passaggi dolcissimi e quasi insensibili concorrere a formare la tinta generale; con passaggi più bruschi si possono legar fra loro corpi non viventi, come metalli, drappi ec. Sempre però si han da evitar le discordanze.

I differenti toni di due oggetti per quanto siano dolci e leggieri possono esser sensibili, se sono trattati in grandi masse.

I colori *chiari* debbono

impiegarsi per formare le masse grandi del lume. I colori *sordi* servono per le mezze tinte, e per i passaggi da un tono all' altro. I colori *vigorosi* servono per le masse di ombre, e per regolarne i contrasti.

Ciascun corpo solido deve tenere la sua massa di colore sul suo fondo, ed esserne staccato a misura che deve spiccare secondo la lontananza dello spettatore.

Il color *bruno*, oltre al servire per le ombre, può anche entrare in una massa chiara, perchè esso ha i suoi toni luminosi nella sua parte illuminata. Reciprocamente i colori più chiari possono entrare nelle masse d' ombra, ma non vi hanno che un vigor subordinato e di riflesso.

Le carni, specialmente le carni delicate richiedono un tono soave e tenero come ha praticato il Correggio. Il Tiziano però vi impiegava tinte solide e forti, ma sopra fondi più forti.

Gli effetti de' colori debbon esser variati come quelli della luce. Oggetti staccati in chiaro su di un fondo bruno s' oppongono ad oggetti staccati in bruno sopra un fondo chiaro; figure colorite a figure livide e grisastre, gruppi d' un tono sodo e vigoroso a gruppi d' un tono brillante e argentino.

Toni colorati possono usarsi per le lontananze, ma col regolare le opposizioni. Un terreno chiaro fa lontananza in una foresta oscura, un' ombra forte fa fuggire un tempio luminoso; un orizzonte, che al tramontar del sole è tinto d' una massa di fuoco, par più lontano, perchè gli oggetti del primo piano sono privi di luce. Un oggetto colorito spinge un grisastro, e un grisastro spinge un colorito.

Ne' soggetti di notte i lumi ristretti e acuti non sono distribuiti che a scappate e ad echi: le ombre sono larghe e sorde, e i riflessi appena si scorgono. La luna inargenta dove batte, e le parti che non ne sono illuminate restano immerse in un' ombra nerastra e tagliente.

La natura riunisce le gradazioni più antipatiche. L' arte sua imitatrice aggruppa le discordanze in modo che le une si mirino nelle altre, che il lume presti una gradazione quasi simile ai primi chiari, e che le ombre presentino una massa uniforme nella sua scurità, benchè sempre vi si riconosca il color proprio di ciascun oggetto.

Ogni oggetto ha il suo color *proprio*, che si distingue sempre sì alla luce che all' ombra. Artisti, attenti a

imitazione, e tanto
enti che la scuola ro-
v' è stata negligente.
olo ogni oggetto ha il
lor *proprio*, ma anche
na delle sue parti ha
proprio. Tinte dif-
debbono colorir le
esposte al sole, al ca-
alla rigidezza, agli ef-
' una traspirazione più
lante. Certe parti so-
erte d' una pelle più
ltre di pelle più gros-
rasso non è uguale da
tto, il sangue non
in ogni luogo colla
forza. Tutte queste
sono osservabili dal-
tà per altrettante va-
li colori.
ti oggetti vicini, mol-
tti aggruppati si spec-
gli uni negli altri, si
ono scambievolmente,
lucono sfumamenti più
che il color *proprio* di
no. Ecco il *riflesso*.
e toni riflessi il più
omunica più della sua
ione di quel che non
eve. Una stoffa gialla
e più belle carni un
senza ricever niente
carni.
color *proprio* di cia-
oggetto è indebolito in
ne della lontananza; a
diminuzione contri-
l'aria frapposta. Que-
il vero color *locale*.
bisogna dunque con-
l' uno con l' altro.

Color *proprio* è quel che appartiene a ciascun oggetto; e il color *locale* è quello che hanno gli oggetti nella distanza in cui sono posti.

L' esatta imitazione non consiste sempre nell'eseguirlo come è in natura, ma nel far vista di farlo com' è in natura coll' artifizio delle opposizioni. La pittura è una menzogna lesta; è vera, se sa mentir sì bene che par che dica la verità.

Siccome il tono più vivo assorbisce il meno vivo, così ne' riflessi la luce assorbisce il color degli oggetti, e li fa d' un tono quasi uguale. Perciò i gran coloristi impiegano colori cangianti, che ne' primi chiari s' accostano al tono della luce che li percuote. Un tono vermiglio regnerà dunque sopra un quadro illuminato dall' aurora, un color dorato mostrerà la presenza del sole, una nuvola inargentata indicherà il lume di luna, i lumi rossi saranno comunicati dalla chiarezza d' una face.

Le materie coloranti non si adoperano come sono prodotte dalla natura o dalla chimica. I colori senza mescolanza non danno che crudezza: una lumeggiatura di rosso vivo piacerà al volgo; ma la seduzione è nell' artificio de' colori *rotti*, cioè misti.

I colori brillanti non si possono impiegare che nelle masse de' lumi, e anche con discretezza; ma non mai nelle mezze tinte, nelle ombre, e ne' riflessi. Qui si richiedono i colori *rotti*, detti ancora *colori senza colore*, perchè non sono formati di due tinte intere; che miste insieme dieno un color *capitale*.

Da tali miscugli risultano i colori *teneri*, e i *fieri*. I *teneri* sono formati dai colori più dolci e i più amici, e servono per i piani rinculati. I colori *fieri* sono prodotti dal misto di colori forti e talvolta discordanti, e s'impiegano ne' primi piani. Gli uni e gli altri però debbonsi unir sì bene da produrre insieme quella gradazione generale che forma armonìa.

I colori *trasparenti* danno passaggio alla luce, lasciano trasparire il color che v' è sotto, e gli prestano la tinta loro propria. Convengono dunque più a *velare* che a dipingere. La *velatura* unisce e accorda i toni in una tinta generale, e fa amici i colori più antipatici.

Senza i colori sugosi e trasparenti nonsi potrebbe rappresentare ombre vere. Colla scelta di questi colori e colla *velatura* si perviene a tenere nell' oscurità le parti ombrate. I colori malinconici, che non sono nè sugosi, nè trasparenti, non possono imitare un' ombra reale, perchè la luce non v' è assorbita, se riflette da quelle superficie, e le rappresenta nello stesso tempo oscure e illuminate: laddove i colori trasparenti lasciano passare i raggi luminósi, e conservano una superficie realmente oscura. Correggio scoprì questa teoria, e la pose felicemente in pratica.

L' *impasto* bello de' colori è stenderli successivamente sul quadro con una maniera larga e facile. Si suppone sempre che l' artista s' abbia stemprati colle sue proprie mani esattamente i colori più scelti, e se li conservi esenti dalla polvere. Se il pennello è timido e spesso ripetuto, non si danno che colori *tormentati* e sporchi. La franchezza dà colori *brillanti*.

Si può *impastare* con metter le tinte le une a canto dell' altre, e poi fonderle insieme: questa era la pratica di Correggio. Si possono anche semplicemente unire, e così ha spesso praticato il Rubens. La prima maniera ha più del vero e del sugoso, la seconda ha più splendore.

Dipingere a color pieno, è lavorare con pennello ben

carico di colore, e non istenderlo troppo. Ma gli angoli, le ombre, le lontananze non debbono esser caricate di colore come i chiari e gli oggetti de' primi piani.

Per giungere al grand'effetto del vigore conviene dov' è l' azione principale stabilire il lume più brillante e l' ombra la più forte. Se il tutto insieme è armonioso, sarà anche vigoroso, perchè il pittore ha saputo passare dalla luce più risplendente alla sua intera privazione.

Quando un quadro è avanzato a segno da produrre il suo effetto generale, resta un altro lavoro che gli dia la vita. L' artista riposato su la sua opera, e rivedendola con occhio fresco, forma con tinte e con tocchi leggieri monti, alberi, e le ricchezze della lontananza. Nel mezzo della scena stabilisce effetti che indeboliscono quelli del fondo, e li spingono al loro sito. Già con i tocchi finiti gli oggetti tondeggiano, e spiccano le parti salienti e luminose. Giunto alle figure del primo piano, tocca, urta, e batte saviamente di qua e di là. Rinforza le masse, ravviva i colori, raffina i contorni, invigorisce i lumi, sminuisce le ombre. Là rinfresca le mezze tinte, qui risveglia i riflessi, altrove con velature rialza le mezze tinte troppo sorde, più basso fa più sensibili i dettagli ancora informi, raddolcisce i tratti duri, varia i troppo uniformi, e con tocchi arditi o caratteristici stacca gli oggetti dal loro fondo e li tira fuori del quadro.

Ma le lezioni scritte servono poco per il colorito; vi vogliono occhi. Per divenir colorista conviene riguardare spesso e con attenzione le migliori opere de' migliori coloristi: studiarvi il maneggio del pennello, gli artifizi delle opposizioni, i bei partiti del lume, e tutti gli spedienti per imitare la bella natura. Non basta neppure questo studio; anzi può esser dannoso, se non si è preparato a farlo bene. Si corre rischio di perdersi, se non si sa distinguere l' opera dell' artista da quella del deperimento. Si ha da cercare in un quadro vecchio non quello ch' è, ma quello che fu quando uscì dalle mani dell' autore; altrimenti non il risultato dell' arte, ma gli effetti d' una vernice vecchia, del fumo, della muffa, de' colori anneriti, dell' oglio ingiallito; in una parola gli strazi del tempo sono, giovani diletti, l' oggetto del

vostro studio. I colori in un quadro sono come le corde d' uno strumento, difficili ad accordarsi, e facili a scordarsi. Il colorito col tempo si discorda o tutto insieme, o in parte, perchè alcuni colori son più alterabili degli altri, e variamente alterabili. Quando l' alterazione è giunta ad un certo segno, neppure gli artisti più intelligenti possono indovinarne il primo accordo.

Le scuole più celebri per il colorito sono o sono state la veneziana e la fiamminga. Ma se si confrontano i loro capi d' opera, in ciascuno si scuopre un colorito differente. E perchè? Perchè niuno ha imitata la vera natura. Ognuno ha mentito in una maniera seducente, e la loro gloria è nel piacere cagionatoci da questa innocente seduzione. Diverse strade dunque hanno i pittori per divenire buoni coloristi.

Che il bel colorito poi sia irreconciliabile colla serietà dell' espressione storica, è un' opinione di certi bislacchi. Costoro hanno preteso che il colorito è per i soli occhi, abbaglia, e impedisce che le altre essenziali parti della pittura vadano al cuore e alla mente. Per risposta veggano il Tiziano, il Correggio, i Caracci, il Domenichino, il Guido ed il Mengs.

Il colorito è così essenziale alla pittura, che senza il colorito la pittura sarebbe nulla. In vece di quistionare s' impari a ben colorire.

Eccovi un bellissimo Tiziano fatto adesso. Che fate voi, cari giovanetti? Lo copierete voi puramente e semplicemente, mettendo del bianco dov' è del bianco, ec.? Questo è fare senza sapere perchè. Ma que' bei colori tizianeschi m' innamorano. Me ne rallegro. Fate dunque un quadro alla tizianesca. È fatto, ed è un orrore: perchè que' colori, che fanno un incanto lì, sono orrendi qua.

Copiate pure un Tiziano, ma immediatamente copiate la vera natura. Confrontate; allora imparerete a conoscer Tiziano.

Per ben colorire, convien conoscere l' effetto che fa l' oggetto sul fondo del quadro.

Ogni oggetto tiene sempre la sua massa sopra il suo fondo. Se si dipinge su d' un fondo scuro, la sua massa è chiara; bruna, se il fondo è chiaro. Prima dunque di dipingere un oggetto, osservate qual effetto fa l' oggetto reale sul fondo del quadro; e regolate il color del fondo a tenore

dell' apparenza che ha d' avere l' oggetto.

Si rappresenti per esempio un vaso d'argento. L'argento è bianco; e bianca è altresì la carta, la tela, la porcellana. Mettete in confronto sopra uno stesso fondo tutti questi bianchi differenti, e avrete la vera tinta dell' argento. Come è d' un oggetto, così di quanti occorrono nella composizione. E così si dà a ciascun oggetto il suo vero color proprio e locale.

Quindi si deduce che un' opera, incominciata da un'artista sì fatto, non può essere terminata da un altro, ancorchè abbia studiata la natura collo stesso metodo. Ciascuno ha il suo modo di vedere.

Non v' è oggetto nella natura che non meriti d' essere studiato col metodo prescritto. Un mazzetto di fiori bianchi posto sopra un fondo chiaro, dalla parte dell' ombra dà sul fondo un bruno forte, e dalla parte del lume si staccano delle mezze tinte per lo più assai chiare. Se a queste si accosta il bianco della tavolozza, comparisce molto più bianco. Dunque in pochi di que' chiari va usato il bianco puro, il resto richiede mezze tinte larghe; il centro dell' ombra e dove è mancanza di riflessi vuole esser bruno forte. Questa è la chiave della magia del colorito, che fa comparir gli oggetti dipinti come se fossero di rilievo e naturali.

Per fare poi comparir bene gli oggetti su differenti piani, conviene studiar la natura per la distribuzione de' lumi. La natura non offre mai nero, se non dove è privazione di luce, o in qualche sfondo privo di riflessi. Onde col porre una massa nera nel primo piano, come praticano ciecamente tanti artisti per dare risalto alle immagini, tutto si fa nero, carni, panneggiamenti, terrazze ec: si dipingono poi chiare le figure del secondo piano; e queste riguardo a quelle del primo piano compariscono come una truppa d' Europei a canto ad una truppa di Mori.

Fin nelle campagne aperte s'impiegano ombre: e in campagna le grandi masse ombrate non sono prodotte che da qualche nuvola. La natura non fa mai un' oscurità seguita; da per tutto dove sono grandi bruni, sono anche chiari grandi; tutto il resto si degrada con masse variate di colori.

La massa bruna posta nel secondo piano fa staccare gli oggetti di dietro, e i gruppi d' avanti a portata di ricever lume divengono

d' un brillante ammirabile.

Si studi sempre la natura in tutte le circostanze. In un tempio tutte le figure sono colorite nella massa dell' architettura; si staccano in bruno sul pavimento e compariscono in piedi sul piano. È dunque contro natura farle comparire sdraiate dal lume. La natura non fa mai vedere piedi ben illuminati sopra un pavimento bruno; fosse anche nerissimo, farà sempre massa chiara con essi piedi, i quali ne sarebbero staccati per il loro color proprio; ma con quell' accordo che dà il lume, il quale battendo su i piedi batte anche nel luogo dove sono posti.

In una semplice mezza figura per fare spiccare la testa, taluni danno un colpo chiaro su la fronte e sul mento, e cuoprono di nero tutto il resto del quadro. Pratica erronea. La testa per il suo lume è innanzi, le spalle per il gran nero sono sfondate, e il resto del corpo indentro in una distanza enorme. Se la testa è illuminata, come può il busto esser nell' ombra; e senza riflessi? Deve necessariamente fare una massa chiara colla testa medesima, conservando però sempre i suoi colori locali.

Se si consulta la natura, come si deve sempre consultare, ella ci dice che un oggetto non illuminato dal sole non può mai esser chiaro incontro ad un cielo chiaro: fosse anche bianchissimo, ha da comparire d' una massa colorata per non dire bruna. Frattanto i buoni maestri hanno peccato contro natura. Sarà bensì chiaro quando è illuminato dal sole, perchè anche il cielo allora è chiaro, ma d' un chiaro sempre colorato.

Se gli oggetti sono illuminati dalla luce del giorno, e non immediatamente dal sole, l' alto è più nell' ombra che il da basso, perchè questo riceve i riflessi del suolo, e viene più rischiarato.

Quanto più si contempla la natura, più ella ci ammaestra. Ella ci fa conoscere che le ombre delle figure non sono sul suolo della stessa loro lunghezza, nè della stessa intensità. A misura che si allontanano dal loro principio si fanno meno nere. Se la luce vien dall' alto, l' ombra deve esser più corta. Il lume di mezzo giorno si deve caratterizzare con ombre corte, e quello della mattina e della sera con ombre lunghe.

Difetto grande degli artisti in una composizione di molte figure è di porre

d' avanti in una stessa distanza tutti i modelli, che debbono andare in piani differenti, e in distanze diverse. Da ciò risulta l' inconveniente che non possono gli oggetti avere il loro *color locale*. Vi si rimedia colla memoria di quel che s' è visto in natura; rimedi vani, e perciò vi si veggono que' colorastri di mattone, grigi e violetti. Il vero metodo è di mettere i modelli in varie distanze convenienti per valutar giustamente il vero colore di ciascuno. Questo è il gran segreto della prospettiva aerea.

COLOSSALE è quello, che eccede le dimensioni degli oggetti naturali.

Se un oggetto ha da esser veduto molto da lungi, bisogna ingrandirlo, ma tanto che dal suo punto di veduta non comparisca niente *colossale*, ma di natural grandezza.

La natura fa colossi e nani; anche l' arte ne faccia quando occorre.

Ma l' arte non si deve permettere d' alterare in più o in meno le dimensioni naturali. Disgustevoli sono i pigmei e i giganti.

L' orgoglio e l' esaltazione trasporta i prepotenti al *colossale*, e gli artisti non liberali, ma servili li adulano. Così una montagna si scarpelli per più ingigantire Alessandro. Tali sono le ampollosità degli autori, che incensano insetti, che credono *colossali* tutte le loro facoltà; e lo credono spesso.

Chi ha buon senso si ritiene circoscritto ne' limiti della natura; e sfuggirà le *colossali* quanto le piccole dimensioni. Queste sono proprie de' piccoli talenti, e si sono moltiplicate per difetto di cognizioni. Piccole idee in piccole teste, come la plebe degli autori nelle più piccole minuzie.

* COLPO dicesi l'azione, colla quale, dopo avere imbevuto il pennello di materia colorante, il pittore lo applica sulla superficie che dipigne. Quindi si dice un'opera dipinta a *grandi colpi*, o di *primo colpo*, il che indica una franchezza di mano, più che un maneggio studiato del pennello. Gli schizzi si fanno d'ordinario a grandi colpi ed alla prima.

COLPO D'OCCHIO. Nè la riga, nè il compasso possono supplire a quel che si chiama *colpo d' occhio*, cioè a quella facilità che deve aver l' artista di cogliere ad una occhiata la figura, la grandezza, i rapporti con tutta la precisione. Perciò Michelangelo diceva che bisogna avere il compasso negli occhi.

Questo è un dono della natura: è una felice organizzazione di qualche macchina umana. Vi ha da concorrere però un lungo esercizio. *Niun giorno senza linea*, diceva Apelle.

Ma con tutto il più assiduo esercizio neppur si acquista il *colpo d' occhio*, se non si lavora sempre con esattezza. Chi vuol far presto, fa con negligenza, crede di correggersi dopo, e si assuefà scorretto, nè acquista mai il *colpo d' occhio*. Si osserva che al rinascer delle belle arti quasi tutti gli artisti erano corretti nel disegno. Sono stimabili le produzioni di Alberto Duro per la gran verità, benchè senza scelta. Se quegli artisti avessero saputo, come Raffaello, fare buone scelte, avrebbero disegnato al pari di lui. Non erano disegnatori eleganti e morbidi, ma erano puri e precisi. Per acquistar dunque la giustezza del *colpo d' occhio*, conviene imitarli, cioè disegnar sempre con esattezza. È un gran progresso l' imparare a fare difficilmente.

* COMIGNOLO. La più alta parte di que' tetti che piovono da più di una banda.

* COMIZJ. Luoghi dove tenevansi le assemblee del popolo romano. Erano grandi piazze circondate di mura, che furono in epoca posteriore, cioè al tempo della seconda guerra punica, coperte ed ornate in appresso di quadri e di statue.

* COMMESSO. Lavoro *di commesso* o di commettitura dicesi talvolta il musaico; più propriamente dicesi quel lavoro che si fa commettendo insieme con industrioso artificio pietre durissime, o gemme per fare apparire figure, animali, frutti, fiori ed ogni altra cosa in tavole, stipetti, ecc. Quest' arte ebbe principio nella Toscana nel secolo XVI. — Si diede il nome di *commesso* anche alla riunione di pezzi di drappi di vari colori per formare con questi figure, o altro, il che pure cominciò a farsi in Firenze verso l' anno 1470 da *Santo Botticello* per ornare stendardi e bandiere. — Il lavoro di commesso di diversi legni dicesi *tarsía*. *V.* TARSIA.

COMODITA' è la seconda parte dell'architettura civile. Un'abitazione per quanto sia bella e forte, se non è *comoda* a che serve? Non si abita che per star comodo.

La *comodità* di qualunque edificio ha tre principali oggetti, *situazione*, *forma*, *distribuzione* delle sue parti. Vedi questi articoli.

COMPARTIMENTI di qualunque specie sieno, o nei pavimenti o nelle facciate,

muri interni, o ne'sof-
o nelle volte, o ne'tet-
ebbono sempre corri-
dere alla qualità del-
icio e delle sue parti
la forma, che per la
ia. Generalmente vo-
esser disegnati in
e, e più in grande
o più grandi e spazio-
o i luoghi dove s'im-
ıo. Un pavimento di mo-
ino converrà in un gabi-
e, non in un salone. Quei
i ornati in piccoli com-
ıenti ne' piloni, e nella
del grandissimo s. Pie-
ual effetto producono?
coliscono il più grande
edifici. Effigiar poi
mi in un pavimento,
se fossero in realtà sa-
o imbarazzanti, è lo
come porre lioni e
i su' tetti.

OMPLUVIO. Spazio
ıel centro degli edifi-
mani, nel quale dai
i tetti si scaricavano
que pluviali.

MPOSITO non è che
ne corintio, al qua-
lomani applicarono le
ı ioniche, e ne risul-
corintio goffo. Non
ı perciò d' essere un
e distinto, siccome non
esser un altro ordine
scano, il quale non è
dorico il più sempli-
. ORDINI.

MPOSIZIONE. Porre
ıe più cose, e ordi-
narle con grato effetto è *comporre*.

Anche in una sola figura si applica la *composizione*, cioè la riunione delle sue parti convenienti all'assunto.

Comporre non è slanciarsi fuori della portata de' nostri sensi, o molto da lungi, ma combinare le nostre percezioni e affezioni e quanto passa intorno a noi, tra noi, in noi. *Comporre* non è dunque copiare ciò che si ha sotto gli occhi, ma scoprire, discernere, raccorre, riunire il più interessante, depurato d' ogni difetto e ornato di grazie e di bellezze nuove.

Non è impossibile, ma è ben rarissimo, che la storia, la favola, la società ci presentino naturalmente le cose come dovrebbero essere; sempre v' entra qualche difetto o eccesso. L' arte dà un tutto puro, che produca l' effetto propostosi d' interessare, di piacere, d' istruire.

Il dono più raro nella *composizione* è la scelta. La natura si presenta a tutti: è quasi la stessa a tutti gli occhi; ma vedere è poco, discernere è tutto; e l' artista egregio sa sceglier meglio ciò che gli conviene.

La bella natura non è la stessa in un Fauno, in un Apollo, in una Venere, in una Diana. Il bello varia

secondo i suoi rapporti. Quali sono i fratti che convengono ad un bell' albero, ad un bel paesaggio? Le grazie della natura in tutti, la natural negligenza. Il più naturale, il più semplice, il più comune diviene bello quando c' interessa. Ma come distinguerlo per isceglierlo? Deve corrispondere al fine proposto. Ecco il *carattere*. Quel che è bellezza in alcune circostanze, non lo è in altre; deve esser bello secondo l'effetto che si vuol produrre. La natura sì nel fisico che nel morale è come la tavolozza del pittore, sopra la quale i colori non sono nè belli nè brutti. *I rapporti degli oggetti con noi stessi* sono il principio e l' intenzione dell' artista: ecco la sua regola, e l' estratto di tutte le regole.

Tutta la teoria dell' arte è sapere il fine cui si vuole giungere, e qual è nella natura la strada che vi conduce. *Col meno ottenere il più* è il principio di tutte le arti belle e meccaniche.

Il fine dell' artista è d' interessare colla imitazione. Non tutto il piacevole è interessante; nol sono neppure sempre le passioni forti, le quali ci trattengono dalla noia, ma non ci mettono in attività, in sospeso, in estatico. Commoverci; rapirci è quello che c' interessa, e tanto più quando l' artista lo sa rendere più interessante. Ma per interessarci, convien ch' egli s' interessi il primo.

Scelto il soggetto interessante, convien esporlo in un tutto riunito in un sol punto di vista in maniera che tutte le sue parti concorrano ad uno stesso fine, e formino per la loro scambievole corrispondenza un tutto *semplice* e *unico*. Ecco l' *unità* della *composizione*.

Unità suppone uno scopo cui ogni cosa si diriga. Unità d' azione, di tempo, di luogo, di costumi, di disegno, d' interesse.

L' azione è un conflitto di cause tendenti a produrre l' avvenimento, e di ostacoli che vi si oppongono. Una battaglia è una, benchè composta di moltiplicità di oggetti e di azioni differenti. L' azione principale è il risultato di tutte le azioni particolari impiegate come episodi o come incidenti. Fra gli episodi e il soggetto principale ha da esser un legame sì fatto che non si possa togliere una sola figura senza che l' opera cada, o se ne risenta.

Una *composizione* può esser ricca di figure e povera d' idee. Col poco far molto

ifficile, richiedendosi
o studio e ingegno nel
ciascun pezzo differen-
nte bello, e differente-
te espressivo; ma tutti
ssari, tutti convenienti
ggetto, e tutti compo-
i unità.

certi episodi si può
lta usar negligenza per
più risalto al soggetto
ario; ma vi vuol arte
esser negligente.
interesse o sia l' espres-
: non è necessario che
unisca in una sola per-
; devesi anzi distribuir
atamente dalla princi-
a tutte le altre figure
lterne: e bensì neces-
che si riunisca in un
punto. Si ha da sce-
e un solo momento in-
sante dell' azione senza
rsi nè dell' anteceden-
è del conseguente. Da-
uesto istante, tutto il
vien da se; siegue su-
la convenienza in tut-

a convenienza è il rap-
o fra le parti essenzia-
le accessorie d' un sog-
. La prima virtù è
ser senza vizi. Ma il
far niente invano quan-
è raro! In un soggetto
erio può entrar un fan-
lo a scherzar con un
? È superfluo rammen-
la necessità della con-
ienza nelle vesti, nel-
chitettura, ne' paesaggi,
e in tutto quello che può entrare nella *composizione* d' un' opera: tutto deve esser precisamente relativo all' assunto.

Finalmente gran pregio della *composizione* è *l' ordine lucido*. Non dalla confusione degli oggetti buttati là alla rinfusa, ma dalla loro ben ordinata disposizione deriva quell' effetto grato che si sente nel vedere una moltiplicità di cose. La confusione non è solamente un vizio della *composizione*, può esser anche un vizio del chiaroscuro e del colore. Ciascuna figura ha da esser nel posto conveniente; la prima ha da primeggiare, e le altre in sufficente distanza da potersi ciascuna muovere comodamente se ne ha voglia, e da esser veduta con distinzione, e sì ben proiette le une su le altre che l'immaginativa le vegga tutte intere. Tutto deve comparir disposto con facilità: allora lo sguardo dello spettatore vi passeggia, vi riposa, e vi si trattiene con soddisfazione.

A quest' effetto contribuisce specialmente l' artificio de' gruppi. Dicesi gruppo un complesso di oggetti differenti nell' aspetto, nelle posizioni, ne' caratteri, e disposti in modo da fissar gli occhi de' riguardanti con

piacere. Qui entra il contrasto, ma senza affettazione. Da tutto ciò risulta l' armonia dell' occhio. Un *gruppo* è ben disposto, se le parti illuminate fanno una massa di lume, e le ombrate una massa di ombre con verisimiglianza tale che ogni figura resti distinta e rilevata come in un grappo d' uva, donde forse vien *gruppo*.

Molti buoni artisti hanno fatto più abbozzi, e fin modelletti per assicurarsi d'una buona *composizione*. Le regole triviali sono molte, ma sono piuttosto consigli: il genio deve far tutto. Una disposizione di figure in linea curva riesce meglio in un quadro, la retta v'è disgustosa.

Nella composizione si è contraddistinto Raffaello; egli è mirabile nell'espressione d' ogni suo assunto, di ciascuna figura, di ciascun accessorio. Ma con que' suoi Giuli II, e Leoni X, fatti intervenire dove non potevano essere, ha egli conservata la convenienza? E l'unità di azione è mantenuta nella Trasfigurazione, e nella Carcere di s. Pietro? E dal Parnaso, e dalla Scuola d'Atene si può toglier niente?

Su la *composizione* può far il dottore chiunque ha il senso comune. Se l' argomento ti è ignoto, guai: ma via renditelo noto, e abbi pazienza se vi stenti. Mettiti ad esaminare se l'azione è scelta nel momento il più interessante, colle circostanze le più vantaggiose, co'caratteri i più espressivi e convenienti. I difetti sono in tutto ciò ch'è contro alla natura, alla verisimiglianza, all' unità. I miscugli contraddittorii, oscuri, ambigui offendono come gli oggetti stranieri, oziosi, e distraenti dal soggetto principale.

Chi poi è erudito e di gusto può render servizio grande agli artisti col somministrar loro de' soggetti ricavati dagli avvenimenti più rimarchevoli ch' egli avrà osservati ne'suoi libri. L'artista però si guardi dall' erudito pedante.

* CONCA. Vaso di terra cotta, ed abusivamente anche di pietra, o di qualsivoglia materia, di grande concavità e di larghissima bocca. — I più grandi nicchi che si trovino, diconsi *conche* marine.

* CONCAVO. Superficie interiore de' corpi piegati in arco. *Concavità* non è dunque il sinonimo della *profondità*, come leggesi nel Vocabolario della Crusca, ma la figura di un corpo piegato in arco, come lo mostrano anche gli esempi in quel vocabolario riferiti.

* CONCHIGLIA. Ornamento di scultura, che imita la forma delle chiocciole marine. Se ne vede alcuno nelle nicchie, nei fregi, nei capitelli, ecc. — Di nicchi, o conchiglie si rivestono le grotte ne' giardini, le fontane, i bagni ecc. — Si fanno pure nelle conchiglie, e specialmente nelle came, in alcune cipree o porcellane, e nei nautili concamerati, lavori d' intaglio, cammei e bassi rilievi. V. NAUTILI.

* CONDOTTO. Canale chiuso per vari usi e specialmente per condurre acqua; si adoperano per questo, secondo il bisogno, maggiori o minori canne di rame e di piombo, o cannelle di terra cotta, dette anche *doccini*, o *doccioni*.

CONFERENZE di artisti d' ogni grado sono importanti, se con metodo e con libertà sono dirette al progresso delle belle arti.

Gli oggetti che vi si possono trattare sono inesauribili; e benchè in ogni materia esista un gran numero di libri, non si ha però un complesso metodico, compito ed esatto; nè si può avere che da società di accademici distinti che conferiscano e scrivano su le parti, alle quali si sono attaccati con particolarità e con successo. Da materiali sì fatti, discussi, depurati, e secondo un piano determinato posti in ordine da mano maestra, si formerebbe un monumento glorioso per la nazione, e utilissimo per le belle arti.

La prospettiva, e l' anatomia non sono ancora trattate con quella chiarezza e facilità come conviene agli artisti. Lo stesso è della storia, della morale, della mitologia, del disegno, de' colori, dell' ottica, e di tanti altri oggetti che hanno relazione colle belle arti. Tutto merita d' esser trattato con precisione, con evidenza, affinchè possano gli artisti apprendere ed esercitare le loro professioni con sicurezza di teoria e di pratica.

* CONFUSIONE. Diconsi gli oggetti confusi in un quadro, o in un basso rilievo, allorchè sono fuor di proposito moltiplicati; allorchè i lumi male distribuiti, o male digradati, fanno che l' occhio si aggira incerto sulle diverse parti; allorchè gli oggetti che debbono portarsi in fuori, non si staccano dal fondo. — In architettura nasce la *confusione* dalla profusione e dal cattivo collocamento degli ornamenti, ma questo più generalmente dicesi disordine.

* CONGIARIO. Donativo di viveri, o di danaro, che

si faceva dagli imperadori romani al popolo. Esso è rappresentato nei rovesci di molte medaglie.

* CONGIUNZIONE. Dicesi l'unione che si fa di pietre con pietre, e di mattoni con mattoni, serrando nelle fabbriche gli uni cogli altri.

* CONIARE CONIO. Improntare monete o medaglie col conio. Altre volte non si conoscevano che i metodi di coniare a staffa, improntando le monete o medaglie per via di getto in uno stromento di ferro, detto *staffa* per la sua somiglianza con questo arnese, o di coniare *a vite* o a *martello*. — *Conio* dicesi quel ferro o acciaio di forma conica inversa, col quale si coniano le monete o le medaglie, essendo in quello intagliate le figure e le lettere che si debbono improntare; dicesi altresì *torsello*, o *punzone*. *Conio* si dice anche la impronta coniata nelle medaglie, o monete. Alcune monete si battono ora in una specie di cerchio, che vien detto *anello*, il che rende più regolare ed elegante la forma delle monete medesime; si è anche trovato il modo di far muovere i torchi coll'acqua, ed in Inghilterra ancora col vapore.

* CONISTERIO. Camera nelle antiche palestre, nella quale tenevasi una polvere finissima ad uso de' lottatori, che altrimenti unti e sudati non avrebbero potuto afferrarsi se non con grandissima difficoltà.

* CONO. Figura geometrica solida, di forma piramidale rotonda, prodotta dalla rivoluzione di un triangolo rettangolo intorno al lato dell'angolo retto. Quindi *conico*, *a cono inverso* ed altri simili modi di dire, frequentissimi nel linguaggio delle arti.

CONOSCITORE non dovrebbe essere, ma è diverso dell'amatore. Chi ama deve conoscere, e chi conosce il bello lo ama. Non si può esser conoscitore senza essere grande artista, dunque pochi artisti sono veri conoscitori. Si è conoscitore per istudio, amatore per gusto, curioso per vanità.

Per ben giudicare delle produzioni delle belle arti, conviene intenderne i principii; il disegno, l'anatomia, la prospettiva, la convenienza, l'espressione, la composizione, il colorito, il chiaroscuro ec. Signori conoscitori, come vi sentite in gambe su queste cognizioni?

La cognizion materiale e mercantile degli autori delle opere dipende tutta da

lunga comparazione di
: opere di differenti
tri.
buon nomenclatore di
ri deve saper distin-
lo stile generale di
ına scuola, e lo stile
:olare di ciascun au-
Non è facile nè l'u-
è l'altro.
:uni artisti non sono
:una scuola. Il Poussin
è certo della scuola
ese, e poco lo sono il
ır, e il le Brun.
ı difficile è conoscer
le di ciascun artista,
lo hanno variato se-
ı i soggetti e secondo
. Nel principio quasi
hanno lo stile de' loro
:ri, ed è ben difficile
ıguer gli uni dagli al-
Alcuni vi restano tan-
accati, che divengono
i, e lavorano tutto da
e.

:ONSERVA. Luogo,
: volte sotterraneo per
ıre le acque. Dicesi
: *cisterna* la conserva
si raccolgono le acque
ne. *V.* CISTERNA.

:ONSOLARI diconsi
iamente le medaglie
:e al tempo della ro-
repubblica, sulle qua-
ı trovasi alcun nome
niglia, e queste di-
di famiglie a distin-
delle consolari.

NTANT dopo la metà
esto secolo architettò
in Parigi la chiesa della Maddalena a croce latina con tre navate di colonne corintie isolate, con facciata ad un ordine, e con portico parimente di colonne corintie. Ma il frontone fra que' balaustri non fa bene; la cupola è goffa.

* CONTEGNO. Il contegno di una figura serve spesso a caratterizzarla, e ad indicare i sentimenti elevati o bassi della persona; riesce dunque di grandissima importanza per gli artisti, i quali debbono studiarsi di raggiugnerne tutti i tratti caratteristici. Il solo contegno, secondo *Virgilio*, fece conoscere *Venere* ad *Enea*; esso solo indica l'*Apollo* nella statua di Belvedere; nella *Psiche* di *Raffaello* indica la sposa d'*Amore*. Nelle arti del disegno questa è la parte più sublime dell'arte, perchè rende in qualche modo visibile l'anima. Ma conviene che l'artista studi sè stesso, e cerchi di ben conoscere l'uomo, osservando attentamente il mondo morale, che solo presenta le differenze caratteristiche del contegno delle persone.

CONTORNO. Si guardi una statua in un luogo qualunque: il suo orlo, che è il contorno, comparirà di color differente della statua, or più chiaro, or più

oscuro secondo che il fondo è più chiaro, o più oscuro. Dove il fondo è men chiaro, il contorno par che sparisca, e appartenga al fondo: perciò ne' disegni v'è tal parte di contorno che non è decisa se non dall' ombra del fondo, senza altro tratto, o al più al più con tratto leggerissimo.

Il contorno dunque è l' estremità della superficie d'un oggetto guardato da qualche punto di veduta. La giustezza, la nobiltà, l' eleganza, la grazia, la forza sono i differenti caratteri de' contorni ne' disegni, nelle pitture, nelle sculture.

Lo scultore incontra nel contorno maggiore difficoltà del pittore. Nel vedere un quadro lo spettatore ha un dato punto di vista: se il contorno è corretto, non esige di più. Ma per le sculture il punto di veduta non è fisso; onde lo statuario è obbligato a far passeggiare la correzione, la bellezza, la grazia per tutti i punti di veduta della sua opera ad arbitrio dello spettatore che vuol goderla d' ogni intorno.

* CONTORNIATE diconsi le medaglie incassate in un cerchio di altra composizione. Probabilmente non servirono se non per giuoco, come i così detti *gettoni*.

* CONTORSIONE. *Contorte* diconsi le figure poste in attitudini forzate e violente, tanto del capo, quanto delle altre parti del corpo. Alcuna volta si dà nelle *contorsioni* per uno studio eccessivo dell' espressione.

* CONTRAFFARE. Imitare, fingere, far come un altro, dice il *Baldinucci*. Al di lui tempo tra gli artefici valeva anche lo stesso che *ritrarre*. Oggi è tutt' altra cosa. Quanti contraffacimenti nei quadri, nei disegni, nelle stampe, nei cammei, nelle medaglie, nell' antico, nel moderno, in tutto!

CONTRAFFORTI, o speroni sono una specie di pilastri quadrati o triangolari appoggiati ad un muro per sostenerlo contro la spinta che riceve da terre o da volte ec., o per reggerlo in caso di ruina. Quanto più lunghi si fanno, tanto migliori.

CONTRAMURO è un picciol muro che si fa contro un altro muro per fortificarlo, affinchè il vicino non soffra alcun danno, nè incomodo per la costruzione che gli si fa accanto.

CONTRASTO è la varietà di tutte le parti; è il contrario della ripetizione. Se in un gruppo di tre figure una si mostra di

prospetto, l'altra di profilo, e la terza dal dorso, vi sarà un buon *contrasto*. Così ciascuna figura e ciascun membro deve esser in *contrasto* cogli altri dello stesso gruppo, e i differenti gruppi debbono contrastare fra loro.

Il *contrasto* entra nelle ombre e ne' lumi, donde risulta il chiaroscuro, nell' età, nel sesso, nelle passioni delle persone, ne' moti delle differenti figure, e nel moto d' una sola figura.

Ma variare i moti non significa farli contrari gli uni agli altri, e molto meno ricercarvi una varietà affettata: un tale *contrasto* è più vizioso della uniformità. La natura è varia senza affettazione.

Non si hanno da ricercare stentatamente visi orrendi di uomini per farli contrastare con donne belle. Ciò è permesso quando lo richiede il soggetto: una balia grinza fa un bel *contrasto* colla freschezza di Danae. La fiera Giunone, e la leggiadra Venere, entrambe belle, contrastano nella differente bellezza.

Si può, si deve anzi contrastare colle differenti proporzioni delle figure. E perchè hanno da esser tutte eleganti? La natura ne fa d' ogni calibro, grasse, magre, alte, basse, sottili, tozze. Imitar la natura non è misurare tutti gli uomini collo stesso modulo. S' imitino tutte le proporzioni che non sieno nè ridicole, nè viziose. La natura ha bellezze vere nel numero indefinito delle sue varietà. In un' assemblea di filosofi può Diogene comparir magrissimo, Aristotile per i suoi lavori secco, il voluttuoso Aristippo grasso, e il fastoso Platone ben in carne. In una folla di popolo alcuni spiccano quasi tutta la loro testa sopra gente di statura mezzana, la quale è frammista con altri bassi e tozzi.

* CONTROPROVA. Stampa impressa per mezzo di altra appena tirata, affine di vedere meglio i ritocchi che debbono farsi al rame, giacchè la *controprova* presenta gli oggetti come sono nel rame medesimo e non al rovescio. Dicesi anche dei disegni impressi in egual modo. Si fa questa operazione, stendendo il disegno su di un foglio bianco asciutto, cosicchè il lavoro della matita combaci colla carta, bagnando con una spugna il rovescio del disegno medesimo, ponendo al di sopra altra carta umida, e facendo passare il tutto sotto il torcolo delle stampe in rame. La parola non è italiana, ma noi non ne

abbiamo altra per esprimere la cosa. Lo stesso dee dirsi della seguente.

* CONTROTAGLIO. Secondo taglio, col quale gli incisori o intagliatori in rame attraversano le prime linee, o i primi tagli che hanno fatto. Coi *controtagli* si formano piccioli quadrati, se si vuole indicare una pietra, ma per le materie più molli si riducono que' piccioli voti ad una figura romboidale anzichè quadrata.

CONTUCCI (*Andrea*) da Monte Sansovino in Toscana n. 1460 m. 1529. Da pastore divenne un celebre artista. Egli fece molte statue a Firenze, a Genova, e in Roma, dove sono osservabili i due sepolcri nel coro della Madonna del popolo, e in s. Agostino il gruppo di s. Anna con Cristo e colla Madonna. Egli si rese illustre anche in architettura, come si può vedere nella bella cappellina del Sacramento nella chiesa di s. Spirito in Firenze, e nel ricetto di quella sacristia di 12 colonne corintie ben condotte. La sua fama lo trasse fin in Portogallo, dove fra molti edifici architettò un palazzo reale con quattro torri. Ritornato dopo 9 anni in Italia, fu da Leon X impiegato in Loreto per compire il palazzo della Canonica incominciato da Bramante, e per farvi molte sculture. Egli fu un uomo morigerato, amico dei dotti, e lasciò disegni e scritti su le lontananze e su le misure.

CONVENIENZA è la relazione delle parti accessorie colle parti essenziali di un soggetto. Non basta che una cosa sia essenzialmente buona, bisogna ancora che quanto le si appone, le sia adattato e conveniente. Ecco la necessità della *convenienza* nelle vesti, nell' architettura, ne' paesaggi, e in tutto quello che può mai entrare nella composizione d' un soggetto qualunque.

Peccatori *inconvenienti* sono stati molti artisti veneziani, e peggio i fiamminghi. Ai loro quadri ammirati per il colorito, si dice sempre *peccato che vi sieno calpestate le convenienze della storia, del costume ec.*

E quel Mosè di Michelangelo non è un peccato mortale contro la *convenienza* di espressione? Quella scultura può dire *io non sono Mosè*.

Anche Guido Reni ha indebolita l'espressione delle sue figure per timore d' alterarne la bellezza: come se la bellezza espressiva non sia la prima delle bellezze.

I Greci costituirono la

suprema bellezza dell' uomo nella forma del suo corpo, e inciamparono in un difetto di *convenienza*. Lasciarono nude molte figure che doveano esser vestite. Il sacerdote Laocoonte poteva esser nudo tra' suoi figliuoli e fra que' serpenti? Alessandro Magno montava nudo a cavallo?

Vitruvio prescrive in architettura tre specie di *convenienza*. 1. Relativa alla natura degli edifici, e alle persone cui spettano. 2. Relativa all' accordo del tutto e delle parti. 3. Relativa agli usi stabiliti. Tutto questo è chiaro.

* CONVENTO. Raunamento, congregazione; quindi abitazione di regolari. — Dicesi ancora in Toscana di quella picciola apertura, o fesso, che rimane fra due pietre, mattoni, o altre cose che si vogliano insieme congiugnere, e che conviene riempiere con istucco o altra simile materia per far apparire il continuo dove non è, massime ove si tratti di membra di statue.

CONVENZIONI. Le belle arti imitano la natura, con finzioni, con illusioni, e con *convenzioni* più o meno segrete.

La prima *convenzione* è che lo spettatore si dimentichi per qualche momento che il soggetto dipinto, o scolpito, o inciso, o disegnato, sia una imitazione. Dall' altra parte l' artista intende dire allo spettatore, *questa illusione che ti seduce è effetto dell' arte, è opera mia; pensa quanti studi e quanti lavori mi costa*. Convenzione essenziale e feconda di piacere e d' ammirazione. Se lo spettatore restasse irrevocabilmente sedotto, prenderebbe la natura per l' arte, e l'arte perderebbe il suo merito. In qualche circostanza è permesso all' artista ingannar lo spettatore col fargli creder naturale quello ch' è artificiale.

È anche una *convenzione*, che una figura di alquanti pollici rappresenti un uomo o una donna della loro natural grandezza.

Convenzione più importante è quella de' movimenti delle figure. L' artista sceglie un istante del moto più espressivo: quel moto passa realmente ed è proseguito da altri moti: ma lo spettatore se lo deve immaginar immobile come colpito dallo sguardo di Medusa.

Tra le *convenzioni* è l' omissione di alcune parti non essenziali. E perchè esprimer tutte le grinze, e altre *povertà della natura?*

Queste ed altre *convenzioni* sul chiaroscuro e sul

colorito vengono dall' arte, e sono giuste. Ma quelle che si fabbricano in alcune scuole, e da alcuni professori sono vizi degli artisti.

* CONVESSO. Opposto a concavo. Quello che non è nè piano nè concavo.

* COPERTA o COPERTURA. Una delle sei parti dell' edificio, secondo l' *Alberti*, cioè quella parte più alta, esposta a ricevere le piogge. Dicesi ancora di quella parte che in lungo e in largo si estende sopra il capo di chi è posto al di sotto, come palchi, volte ed altro.

COPIA. Si distinguono tre sorti di copie.

1. *Fedeli e servili*. Queste si conoscono facilmente per lo stento soffertovi dal copista, benchè egli vi abbia conservato il disegno e il colorito dell' originale.

2. *Facili e infedeli*. La facilità dà loro qualche apparenza di originalità, ma questa vien subito tolta dalla inesatta imitazione dello stile, e del pennello dell' autore.

3. Le *fedeli e facili*. Col riunire la facilità ad una imitazione precisa gettano nel dubbio anche i più grandi conoscitori. Si vuole per certo che Giulio Romano nel veder la copia, che Andrea del Sarto avea fatta del ritratto di Leon X disegnato e dipinto da Giulio Romano stesso sotto la direzione di Raffaello, la prendesse per il suo proprio originale.

Le buone copie, benchè prive delle finezze dell' originale, e delle grazie della mano maestra, conservano però la composizione, il gusto generale del chiaroscuro, del colore, e del disegno; onde sono pregevoli. Sono pregiatissime dagli amatori, se le hanno per originali, e rigettate subito con isdegno dacchè sono avvertiti esser copie.

Chi non sa esser autore faccia il copista. Ma i giovani di buon talento copino poco, e il migliore dei capi d' opere: se ne facciano piuttosto delle note.

Chi va molto dietro ad altri non saprà mai andar da sè, nè gli si svilupperanno mai le sue facoltà; resterà intrappito.

* COPPA. Vaso d' oro o d' argento col coperchio per uso di bere, più comunemente usato ne' sacrifici e nelle cerimonie solenni.

* CORAGICI. Monumenti eretti alla gloria dei Coragi vincitori o premiati, i quali, anzichè musici, erano una specie d' *impresari*, che disponevano e dirigevano nelle città della Grecia gli spettacoli musicali. Si dava loro d' ordinario un

tripode, e questo collocavasi talvolta con solennità in un tempio.

* CORALLO. Servonsi gli architetti di questa materia per adornamento di grotte e di fontane; gli scultori se ne servirono pure alcuna volta per intagliare figure; ma non si trovano in questa materia nè lavori molto antichi, nè opere di scultori eccellenti, come accenna il *Baldinucci*.

* CORDA dicesi la linea che passa da una all' altra estremità dell' apertura dell' arco.

* CORDEGGIARE dicesi delle muraglie, ornamenti, o altre cose, la superficie delle quali è situata in posto pari e retta linea di altra corrispondente, cosicchè una corda tesa tocchi egualmente la superficie dell' una e dell' altra. Dicesi ancora di quelle cose che *stanno a corda*.

CORDONE. Tirar a *cordone* è mettere più oggetti in una linea retta, o in uno stesso piano. Una città è *tirata a cordone*, se le sue strade sono perfettamente dritte: tale è Torino, e Londra. Questo addrizzamento si fa col porre alcuni bastoni o picche in maniera che mettendo l' occhio presso di un bastone, gli altri ne restano nascosti. In questo modo si mettono a *cordone* i viali, i parterri, le spalliere, i muri ec. Vi vogliono tre o quattro persone per portare dessi bastoni, e per cambiarli secondo il bisogno. Nel lavorare non vogliono esser parole, ma segni convenuti; e per meglio discernere i bastoni, giova guarnirli d' un pezzo di carta, o di tela bianca.

* CORICEO. Sala nei ginnasi de' Greci, della quale non è ben nota la destinazione. Si sa che era posta a canto al *conisterio*, dove tenevasi la polvere di cui si aspergevano i lottatori nell' eccesso del sudore.

* CORIMBI. Fiori, o frutti dell' edera, che veggonsi sovente negli ornamenti degli antichi vasi, delle cornici ed altrove. — Si diede ancora il nome di *corimbo* ad una acconciatura dei capelli delle femmine in forma conica, che consisteva nel rialzarli e legarli più o meno alto sulla sommità del capo.

CORINTIO è l' ordine il più gentile e ricco. L' altezza fu da principio di 8 diametri ed un quarto come nella torre di Cereste in Atene, dove è senza base: indi si è fissata a 10 diametri. La sua solita base ha l' astragalo raddoppiato fra due cavetti; meglio gli starebbe l' attica con un

astragalo fra due tori, e con un cavetto fra due listelli. Il capitello è grazioso per le quattro sue parti, che crescono a misura che vanno in su, cioè le piccole foglie, le foglie grandi, i caulicoli, l' abaco. Alcuni vi hanno effigiato un canestro di vinchi per alludere all' invenzione di Callimaco. Ma un canestro come può star colassù? L' architrave ha tre fasce, ciascuna col suo regoletto. Il fregio è suscettibile di ornati convenienti alle occasioni. La cornice ha modiglioni come il ionico; ma se il corintio è più gentile, abbia modiglioncini più gentili.

CORNICE è un ornamento, che come ogni altro ornamento non deve nuocere al soggetto ornato. E nuocerebbe, se per il suo troppo lusso, e per la moltiplicità delle sue ricchezze distraesse l' attenzione dall' oggetto principale. Le belle arti sono come le donne belle, che colla loro bellezza danno risalto ai loro ornamenti.

Il principal merito delle *cornici* è d' essere proporziate all' opera, cui servono; d' essere semplici, e convenienti alle opere e ai luoghi

Cornice in architettura è lo sporto del tetto, è la corona della fabbrica. È il terzo membro del cornicione. Deve la *cornice* differire secondo la differenza degli ordini; cioè deve esser più o meno semplice e forte secondo il carattere più o meno robusto dell' edificio. *V.* ORDINE.

Si applica la *cornice* anche per coronare qualunque corpo, a zoccoli, a piedestalli, a porte, a finestre ec. Ma tali, qualora convengano, debbono esser come quelle de' cornicioni? Ognun deve dir di no. E frattanto si vede spesso di sì. Un piedestallo non ha tetto come una casa, e frattanto gli si applica una cornice con modiglioni, con dentelli, con gocciolatoi, e con tutti gl' ingredienti del tetto d' un' abitazione.

* CORNICIONE. Membro principale di architettura che si pone sopra il fregio. Parte principale ed ultima dell' ordine di una facciata o di una porta. Dicesi anche *intavolato*. *V.* INTAVOLATO.

* CORNIOLA. Pietra selciosa del genere delle agate di color rosso sanguigno, rossigno, o giallastro. In questa pietra molto lavorarono gli antichi intagliatori. Gemmarie diconsi le corniole di un bel rosso intenso. Le giallastre si confondono colle sarde, o sardoniche.

* CORNO. Gli antichi

lavorarono il corno di bue e quello pure delle capre, delle antilopi o gazelle, e dei montoni; del primo fecero altresì vasi per bere e per le libazioni.

* CORNO DELL' ABBONDANZA. Ornamento di scultura, rappresentante il corno della capra *Amaltea* nutrice di *Giove*, colmo e ridondante di fiori e frutti. Questo simbolo vedesi su di un numero grandissimo di antichi monumenti, specialmente sulle medaglie delle città, e sulle imperiali; vedesi pure sopra moltissime gemme incise.

* CORNUCOPIA. Corno dell' Abbondanza.

CORO da cuore, da cordialità de' fedeli che se la cantavano d' accordo e di cuore. È un gran disaccordo col resto della chiesa. La taglia, e la deturpa coi suoi stalli di legno. Se ancora si vuol *coro*, nella chiesa a croce si metta nell' intersezione della croce, nel cui mezzo sia l' altare sopra qualche gradino, e intorno stieno i sacerdoti in piedi o in ginocchioni a far i fatti loro, senza stalli e senza sogli, e senza altri imbrogli. Chi vuol sedere, si faccia portare una seggiola, e si accomodi. Nelle chiese a basilica il coro sia nell' emiciclo in fondo sullo stesso gusto.

* COROGRAFICHE. Nome dato dagli antichi alle pitture di paesi.

* CORONA. Membro del cornicione, detto anche *gocciolatoio*.

* CORPO. Materia dotata di lunghezza, larghezza e profondità.

* CORRENTI. Ornamenti dorici, detti *triglifi*, le teste dei quali si facevano uscir fuori delle tavole o dei fregi a piombo, intagliando le loro fronti per il lungo con tre solchi equidistanti, incavati con angoli in isquadra, e scantonati ne' canti vivi, tra i quali s' intagliavano teste di tori, vasi, stromenti di sacrifici, ec. Sotto i *correnti* ponevasi un regolo, dal quale pendevano i chiodi e le gocciole. — Diconsi altresì *correnti* i travicelli sottili, che si mettono ne' palchi o ne' tetti, e fra trave e trave.

* CORREZIONE. Non è nel linguaggio delle arti se non l' immitazione fedele e rigorosa della natura. Un disegno può essere *corretto* e non bello; la *correzione* non annunzia se non che l' esattezza e l' osservanza delle regole; la *purità* dipende dall' osservanza dei principii e dalla buona scelta de' modelli.

* CORRIDOIO. Lunga galleria, che nell' interno di un edificio conduce a molte

camere. — Andito sopra le fabbriche, fatto per passare da una parte all' altra.

* CORRISPONDENZA. Unione delle diverse parti col tutto, e tra di loro *V.* ACCORDO, ARMONIA. In architettura pigliasi talora per *comunicazione*.

* CORSIA. Spazio voto e non impacciato nel mezzo delle stalle, ne' teatri, ed in altri luoghi.

* CORTE. Luogo voto senza fabbricato. Quello spazio scoperto nel mezzo delle case, onde si piglia il lume. Quello spazio che è compreso dall' atrio o cortile scoperto, detto dai latini *area* o anche *impluvium*. — Volgarmente si dà questo nome ad un palazzo reale.

* CORTECCIA. Dicesi *corteccia della muraglia* l'una e l' altra parte di fuori della medesima, a distinzione del *ripieno*. — Dicesi anche *finimento*, allorchè la muraglia è incrostata di marmi, pietre o altro.

CORTILE da'Romani detto *Cavaedium*, come *cavo della casa*. Vitruvio ne distingue quattro specie, che riduconsi a cortili scoperti, o coperti di tettoie sostenute da colonne.

* CORTINA. Vaso di metallo fatto da collocarsi sopra un tripode, che vedesi in molti antichi monumenti. — Tenda che copre la scena, o le porte, o fascia intorno il letto, e fa parte del cortinaggio.

* COSCIA DI PONTE. Parte del ponte fondata alla riva.

COSSUZIO fu uno dei primi architetti romani che fabbricò alla maniera greca. Antioco il grande 196 anni prima dell' E. V. lo scelse per proseguire il tempio di Giove Olimpico in Atene. Cossuzio vi disegnò la cella col portico diptero di colonne corintie, e con ornamenti accurati. Egli ne compose anche una descrizione, seguendo il costume degli artisti greci, i quali scrivevano su quanto operavano. Ma anche prima di Vitruvio quel trattato era perito.

COSTANTINO de' Servi nobile fiorentino n. 1554. m. 1622 pittore, ingegnere, architetto. Viaggiò per l'Europa e riscosse grandi onori. Andò fino in Persia richiesto dal Gran-Sofì, ma non si sa che cosa vi facesse di bello. Fu chiamato anche in Inghilterra, e vi ebbe la carica di soprintendente di diverse fabbriche coll' annua provisione di 800 scudi. Quindi passò in Olanda, dove fece il disegno d' un palazzo pubblico da erigersi all'Aia, ma non ebbe esecuzione. In Firenze

egli ebbe la soprintendenza di tutta la Maestranza, de' lavori della Galleria, e della cappella di s. Lorenzo.

* COSTE o COSTOLE. Ossa torte in giro che si partono dalla spina e vengono al petto; esse danno forma al torso dell' uomo e di qualunque animale, e sono quindi d' importanza grandissima per gli artisti, Vedi le coste del *Laocoonte!* Quale effetto mirabile esse producono! — *Coste* diconsi ancora i listelli posti tra le scanalature delle colonne e de' vasi.

COSTRUZIONE è l' arte di disporre i materiali nelle fabbriche. Onde quest' arte comprende quelle del *muratore*, del *falegname*, dell' *ebanista*, del *ferraio* ec.

Le regole generali sono, 1. che tutti i muri sieno a livello, e a piombo nell' interno, con ritirate o a scarpa nel di fuori, e bene squadrati. 2. che le pietre sieno ben collegate colla malta, e le loro giunture sieno sì bene unite, che la fabbrica paia tutta di getto. 3. che le volte, e le piattabande sieno di buoni tagli. 4. che tutto abbia un polimento proprio.

COSTUME equivale alla convenienza. È un rappresentare gli oggetti colle loro proprietà essenziali e relative ai loro tempi e ai loro luoghi.

Non basta che nella rappresentazione d' un soggetto non vi sia niente contro al *costume*; bisogna che vi sieno anche de' segni particolari per far riconoscere il luogo dove l' azione accade, e quali ne sieno i personaggi. Convien anche portar la verosimiglianza a quanto si sa degli accessorii spettanti ai luoghi e ai tempi dell' argomento. A questo effetto convien sapere la mitologia e la storia. Ma lungi sempre dalla pedanteria.

E i nostri personaggi si effigieranno alla moda corrente? E perchè no? Ma le mode sono in un moto perpetuo. Sieno. Sarebbe ugualmente contro al *costume* rappresentar Agamennone alla prussiana, che Federico alla greca. L' artista sa far bello qualunque *costume*.

Il *costume* più importante è l' osservanza dell' abito, del contegno, del portamento corrispondente all' uso, al sesso, alla dignità, alle funzioni delle persone, ed alle circostanze, nelle quali si trovano. Una donna spartana che incoraggisce suo figlio a *ritornare collo scudo o su lo scudo*, non avrà gli ornati, nè le grazie voluttuose d' una donna di Ionia, nè d' una Sibarita. Nè i Manlii, nè i Catoni spiegheranno le toghe di seta come i senatori veneziani.

Più importante è ancora che l' artista rispetti i *buoni costumi*, nè avvilisca mai la mente e la mano a corromperli. E se Michelagnolo e Giulio Romano sono caduti in qualche oscenità, non perciò sono scusabili, e molto meno imitabili. Raffaello, Pussino, Rubens, Domenichino ec. non hanno mai scandalizzato.

COTTA (*Roberto* di) parigino n. 1657. m. 1735 architetto di grandi faccende. La colonnata ionica del castello di Trianon colle sue adiacenze, la fontana in faccia al palazzo reale, i palazzi d' Etrées, du Maine, di Tolosa, il portico di s. Rocco, sono sue opere. Molte altre egli ne fece a Lyon, e altrove, come i palazzi vescovili in Verdun, a Metz, a Strasburgo. Fu direttore dell' accademia di architettura, e protettore di quelle di pittura e di scultura. Egli fu un artista laborioso e di pronta immaginativa, e quel che più importa fu modesto, obbligante, e onorato. A lui si deve l' ornamento di specchi su' cammini. Suo avo Fremin di Cotta servì da ingegnere nel famoso assedio della Roccella, e fu architetto di Luigi XIII.

* COTURNO. Calzamento allacciato al piede ed alla gamba, e che ricopriva una parte del piede, usato dagli attori tragici, che rappresentavano le divinità sulla scena, e più anticamente dai cacciatori.

COVEY (*Roberto* di) m. 1311. In Reims compì la piccola chiesa di s. Nicasio, molto stimata per la delicatezza del lavoro e per le proporzioni. Il suo capo d' opera fu la cattedrale, lunga 420 piedi, larga 150, alta 108, accompagnata da due torri alte 262 piedi, ed ornata d' una moltiplicità di colonne, di figure, e d' ogni opera di scultura, specialmente nella facciata principale.

COZZO (*Pietro di Cozzo*) da Limena. Si vuole architetto di quel famoso salone di Padova, il più gran salone del mondo, e si crede incominciato nel 1172. Nel sotterraneo sono 90 pilastroni in quattro file per sostenere archi; altrettanti pilastroni sono nel pianterreno, da cui si ascende per 4 scale, le quali sboccano di qua e di là a due logge, larghe 17 piedi, e lunghe quanto tutto l' edificio: esse logge sono sostenute da colonne, e riparate da ringhiere di marmo. Il salone è di pianta romboidale, parallelo all' equatore, lungo 356 piedi, largo 86, alto 72. Fu terminato nel 1218,

e fu nel 1306 coperto di piombo per consiglio di fra Gio. Agostiniano, il quale n' ebbe in premio la prima copertura, con cui egli coprì la sua chiesa degli Eremitani, che fin allora era coperta di paglia. Forse questo fra Gio. aggiunse al salone il palazzo degli Anziani e del Podestà. Nel 1756 fu smantellato da un turbine, ma riaggiustato subito dal celebre Ferracina, il quale vi aggiunse una meridiana, che vi sta a maraviglia fra quelle pitture antiche de' segni del zodiaco, e de' pianeti. Vi sono altre immagini di santi del Giotto ristorate dal Giusto, e inventate, per quel che si dice, dal famoso Pietro d'Abano, di cui è in esso salone una memoria onorevole. Vi si ammirano altre memorie e statue di illustri Patavini, di Tito Livio, di Speron Speroni, di Lucrezia degli Obizzi, di Bianca de' Rossi ec.

* CRATICCI. Mura intelaiate, secondo *Vitruvio*, le quali si fanno con parecchi panconcelli, messi per dritto e per traverso, nei quali si inchiodano le stuoie di canne, e poi si terminano con l' intonaco.

* CREMISI. Color rosso acceso. Il *Redi* lo nomina, ragionando della cocciniglia, *V.* CHERMISI.

CRESCENZI (*Gio. Battista*) nobil romano n. 1595 m. 1690. Per la sua intelligenza nelle belle arti meritò da Paolo V. la soprintendenza delle fabbriche e pitture pontificie. Andò in Ispagna col cardinal Zapata, e fu impiegato nel Panteon, e in qualche altra opera dell' Escuriale, e vi si condusse sì degnamente che Filippo III lo dichiarò suo gentiluomo di camera, marchese della Torre, e cavalier di s. Giacomo. Egli architettò in Madrid, dove morì, la carcere di corte, ornata di colonne doriche su piedestalli, e quel ch' è peggio, binate. Al di sopra è un frontespizio con istatue. Le finestre vi sono bugnate, e due torri fiancheggiano la fabbrica, che ha poco carattere di prigione. Si crede anche di suo disegno il *Cason* presso al palazzo del Buon-Ritiro, edificio ben inteso, e ricco di pitture del Giordano.

* CRESTA DEL MURO. Termine a scarpa, fatto in cima de' muri divisori d' orti o cortili, dal quale si viene in cognizione del padronato dello stesso muro.

* CRETA. Terra tenace, d' ordinario argillosa. Dicesi anche creta la terra che serve per modellare.

* CRINALE. *V.* AGHI.

* CRIPTOPORTICO. Specie di corridoio o di galleria sotterranea, illuminata però bastantemente, che serviva agli antichi, specialmente nelle loro ville, per passeggiare, e pigliare il fresco nella state.

CRISE architetto d' Alessandria fu impiegato da Giustiniano a Dara nella Mesopotamia a liberarla dalle inondazioni del fiume Corde, e ne la liberò con una chiusa. Fortificò anche qualche città, e specialmente Amida.

* CRISTALLO. Quarzo vitreo, specie di pietra silicea. Speriamo che in una nuova edizione del Vocabolario della Crusca non si ripeta *che da alcuni fu creduto esser ghiaccio pietrificato*. Gli antichi conobbero il cristallo di monte, ma non ne fecero grande uso, forse perchè non ne avevano in copia. Si trovano però fatte in cristallo alcune belle incisioni. Nel XVI secolo *Valerio Vicentino* eseguì in cristallo lavori d'incavo sorprendenti. Si fecero ancora in quell' epoca opere bellissime, come coppe, bicchieri ed altri vasi e masserizie di considerabile grandezza, e per la maggior parte si eseguirono in Milano, ove quest' arte fiorì per lungo tempo. — Si cominciò pure nel secolo medesimo ad eseguire lavori d' incisione o d' intaglio sul cristallo artifiziale, o sia sul vetro bianco trasparente; e su di un bicchiere di questa materia, lavorato in quel secolo, veggonsi rappresentati i dodici apostoli coi loro nomi e gli strumenti del loro martirio. L' arte d' intagliare il cristallo artifiziale è ora stata portata al più alto grado di perfezione.

CRISTOBULO fu da Maometto II impiegato a costruire in Costantinopoli una moschea su le ruine della chiesa de' ss. Apostoli, antica opera di Teodora moglie di Giustiniano. Egli riuscì a farne un edificio che molto si accosta alla sontuosità di s. Sofia. Vi aggiunse anche 8 scuole e 8 ospedali. In premio gli fu accordata quella strada che restò alla famiglia di Cristobulo, e che appartiene ancora ai cristiani.

* CRITICA. Sommamente necessaria nell' esame degli antichi monumenti per distinguere i veri dai falsi, e per restituire quelli che erano male applicati alla loro legittima pertinenza; essa può riuscire utilissima anche nell' esame delle opere de' moderni artisti; ma per esercitarla conviene

conoscere a fondo le opere antiche, conoscere le opere delle diverse scuole e de' diversi maestri, saper distinguere la copia o la imitazione dalla invenzione originale, conoscere a fondo il disegno, avere, come diceva *Michelangelo*, le seste negli occhi, meditare, e non precipitare alcun giudizio. Quanto sarebbe picciolo il numero de' critici, se tutti consultassero le forze loro avanti di accignersi a criticare!

* CROBILO. Acconciati a *crobilo* dicevansi i capelli rialzati sulla sommità della testa alla foggia de' *Corimbi*.

* CROCEO. Colore dello zafferano tra giallo e rosso.

* CROCIATA. Luogo dove fanno capo e s' attraversano le strade. — Parte della chiesa fatta in forma di croce.

* CROSTA. Nome che si dà per disprezzo ad alcuni quadri antichi privi di merito, neri sovente e squamosi. I Francesi li chiamano *croste vecchie*, e *crosta* dicono anche un quadro mal dipinto.

* CRUDO dicesi un tono di colore che non si fonde col vicino *Crudo* è un colore che sembra tagliente, e che non si accorda coll' armonia del tutto. *Crudo* ancora è un lume, allorchè il gran chiaro non è separato dalle grandi ombre per mezzo di passaggi dolci ed insensibili. I Francesi dicono riuscire *crudo* un quadro dipinto su di una stampa.

CTESIFONTE, o sia CHERSIFONTE, nativo di Creta si rese celebre pel disegno del famoso tempio di Diana in Efeso. Egli ne cominciò l' esecuzione. Continuò l' opera Metagene suo figlio, il quale ne fece anche la descrizione, e particolarmente delle macchine inventate da lui per trasportar massi enormi. Fu ben semplice quella macchina per trasportar le colonne. Alle due estremità del fusto della colonna s'impiombarono due perni di ferro a coda di rondine; si fecero indi passare i perni per i buchi di due travicelli larghi 4 dita: alle stremità si adattarono due altri travicelli della stessa grossezza, e lunghi quanto il fusto della colonna, e ai 4 angoli si posero delle traverse d' elce per tener più fermo il telaio; i perni ch' entravano ne' buchi dei travicelli giravano con tanta facilità, che al tirar dei buoi il fusto rotolava continuamente. Per trasportar cornici si adoperarono ruote, nel mezzo delle quali s' incastrarono le teste delle cornici, le quali andavano per

assi delle ruote. Queste macchine erano belle e buone, ma per poca distanza in una pianura uguale, com' era quella dalle cave al Tempio, ch' era di 8 miglia, e d' un piano perfetto.

Per situare questo tempio si scelse fuori di Efeso un luogo palustre a piè d' un monte, credendolo meno esposto a' tremuoti. Si fecero perciò grandi scoli, e condotti, che ora sono presi per un laberinto. Contro l' umidità si pose nei fondamenti gran quantità di carbone ben battuto, e indi molta lana. Si ascendeva al portico per 10 scalini, e il portico era *dipteró octastilo*, cioè doppio alato di 8 colonne alla facciata, e doppiamente porticato per tutti e quattro i lati. La lunghezza del portico era di 398 piedi, e la larghezza di 193. Gl' intercolonni erano di 2 diametri e un quarto. La lunghezza della cella era di 245 piedi, e la larghezza di 53. Le colonne erano 127 di marmo pario, e d'ordine ionico, alte 60 piedi. Di esse colonne 37 erano donate da altrettanti re, ed erano incise, e una fu lavorata dal celebre Scopa. Entro la cella in una nicchia era la statuetta d' ebano di Diana, che si credeva discesa dal Cielo. Per questo miracolone si fece il superbo tempio, al quale contribuì tutta l' Asia minore. Lavoro di circa 200 anni, terminato dagli architetti Demetrio servo di Diana, e da Peonio d' Efeso.

Ma appena finito, fu incendiato da Erostrato col solo oggetto di rendersi famoso. Fu riedificato con maggior magnificenza da Dinocrate a spese del popolo di Efeso. Ma nel IV secolo dell' E. V. rovinò per sempre, e que' frammenti servono ora d' ornamento in diverse moschee di Costantinopoli.

* CUBICOLO. Camera da letto degli antichi Romani. Si dava quel nome anche alla loggia, d' onde gli imperatori assistevano ai giuochi pubblici.

* CUBO. Solido regolare, terminato da sei superficie eguali quadrate, riunite ad angolo retto.

* CUNEI. Ordini o riunioni di sedili negli anfiteatri.

* CUNICOLO. Strada sotterranea, fatta per iscalzare mura, e per opporsi allo scalzamento. Questo appartiene al sistema delle mine ed all' arte dei minatori. — Si usa ancora quel vocabolo per indicare le strade sotterranee praticate nelle montagne per iscoprire e scavare le miniere.

* CUOIO. Pelle d' animale conciata. Adopranlo i

pittori per dare il lustro alle statue, e, secondo il *Baldinucci*, i pittori, come *Paolo Veronese* ed altri, fecero sopra il cuoio belle pitture.

CUPOLA. Una volta emisferica, la quale cuopra un edificio circolare, come nel Panteon, non si ha per *cupola*. Ma se tutto il Panteon è slanciato in aria, sostenuto da quattro piloni altissimi, allora sì che si dice *cupola*. Questo slancio si ha per il più ingegnoso slancio dell' architettura moderna. Gli architetti moderni di niuna cosa si pavoneggiano tanto che delle loro *cupole*, e di *cupole doppie*, affinchè sieno graziose al di fuori e al di dentro. E qual è l' effetto di tanto ingegnó? Al di fuori una massa insulsa. Al di dentro un vuoto spropositato; se vi si è sotto e si voglia guardar in su, un torcicollo; e da lungi non si vede che un muro squarciato, un buco, specialmente nelle chiese a croce latina. La reverenda fabbrica di s. Pietro Vaticano sfoggia la più gran cupola con cupolino, con cupolette, con cupulucce. Chi sa se da queste cupole provenga la frase romana *avere in cupola*? Significato facile.

* CURIA. Era anticamente il luogo del pubblico consiglio; ora è luogo dove si trattano le cause. In alcuni luoghi si è sostituito a questi edifici il nome di *Sala della ragione*. Si veggono alcune di queste *sale* ingegnosamente architettate; tali sono quelle di Padova e di Vicenza.

* CURIOSO, CURIOSITA'. *Curioso* dicesi d' ordinario l' incettatore, il raccoglitore di disegni, di quadri, di stampe, di marmi, di bronzi, di medaglie, di vasi, di cammei, ec. Questi sono pure gli oggetti che si comprendono sotto il nome di *curiosità*; sebbene sotto questo nome o quello di *cose rare* o *pellegrine*, cadano altresì tutte quelle inezie che possono allettare la curiosità per la singolarità della loro forma e del loro uso.

* CURRO. Pezzo tondo, o cilindro di legno, usato dagli architetti in occasione di condurre cose d' eccedente peso e grandezza, sottoponendo per traverso i curri alle medesime, onde vi scorrano sopra. Il *Baldinucci* raccomanda di farli di legname molto sodo, e cerchiati di ferro nelle testate; meglio è ancora, allorchè si tratti di pesi gravissimi, il farli di bronzo.

* CURULE (SEDIA). Sedile dignitoso degli antichi magistrati romani, ornato sovente di avorio.

* DADO. Pietra di figura quadrata, sulla quale si posano colonne, piedestalli, e cose simili.

* DALMATICA. Tonaca con lunghe maniche, che solo portavano in Roma gli uomini effeminati.

* DAMASCHINATURA. Sorta di lavoro di commesso che si fa sul ferro e sull' acciaio, incastrandovi particelle d' oro e d' argento. Gli Egizi, almeno sotto i re greci e sotto il dominio dei Romani, conobbero quest' arte, e difatti in molte figure egizie veggonsi occhi, collane ed altri ornamenti, d' argento; e la celebre tavola isiaca del reale museo di Torino, illustrata dal Pignoria e da altri, non è che incrostata d' argento in più luoghi, ed in alcuni presenta l' aspetto di una vera damaschinatura. Pretendono alcuni, fondati sulla grandissima tenuità dello strato argenteo, che gli Egizi conoscessero il modo di sciogliere quel metallo, e di precipitarlo sul rame, facendo svaporare il liquore nel quale era sciolto, come da noi si pratica coll' amalgama.

Anche i Greci conobbero la damaschinatura, ed Erodoto ne attribuisce la invenzione a Glauco di Chio, dal quale dicevasi lavorata una gran tazza damaschinata, mandata da Aliatte al tempio di Delfo. In questo modo erano probabilmente lavorati molti scudi ed altre armature degli eroi menzionati da Omero. I Romani conobbero pure quest' arte, e forse fu da essi detta *ferruminatio*.

Ma quest' arte pure sembra essersi rifugiata, all'epoca della decadenza del buon gusto, nell' Oriente; e nei bassi tempi si fecero lavori stimati di questo genere in varie città della Siria, e specialmente in Damasco, da dove ricavò poscia il nome. Moltissimi lavori eseguirono gli Orientali in questo genere, armi, scudi, vasi ed utensili d'ogni sorta; e la demaschinatura fu più volte applicata all'ornamento delle masserizie più ricche, ed alla formazione di quadri di storia, di disegni, di carte geografiche, ec. Questo genere di lavoro tornò dall' Oriente in Italia al rinascere delle

arti, e molti artefici in esso si distinsero, specialmente a Firenze ed a Venezia. L'abate Francesconi ha dottamente illustrata un' urnetta lavorata in questo modo, cioè all' *agemina*, ed ha anche fatte molte ricerche sulla origine di questo nome. Sembra egli persuaso che il nome di *agemina* derivi da *azemia*, *azimia*, *agemi*, o *agiamia*, nome della Persia, o di parte della medesima, e sembra persuaso altresì che l' *agemina* confondere si possa colla *damaschinatura*, e che in quest' arte gl' Italiani, ed i Veneti principalmente, abbiano di gran lunga superato gli Orientali. Non muoveremo alcuna difficoltà su quest' ultima asserzione; ma crediamo di poter ritenere per fermo che, sebbene nella citata tavola isiaca s' incontrino forse due generi di lavoro riuniti, tuttavia si può stabilire una differenza tra la *damaschinatura* che è fatta con tagli più profondi e più minuti, e l' *agemina* che procede colla sovrapposizione di foglie o di lastre, e talvolta anche di sole fila d' oro o d' argento sopra un fondo non propriamente inciso, ma preparato con una serie di tagli o d' ineguaglianze a ricevere il metallo, che serve alla rappresentazione delle figure. Quello scrittore poteva però accorgersene facilmente, avendo nell' articolo secondo del suo libro esaminato i vari meccanismi dell' arte, e quelli in particolare del monumento da esso preso ad esaminare. Peggio ancora coloro che un' arte medesima fecero della *tausia*, o *tarsia*, dell' *agemina* e della *damaschinatura*, sebbene ad un medesimo principio queste arti possano riferirsi.

In Francia si lavorò con grandissimo gusto nella damaschinatura, specialmente sotto Enrico IV e sotto Francesco I, nelle quali epoche si trovano fatte armature maravigliose. In Lombardia coltivossi particolarmente l' *agemina*. Un globo terracqueo di considerabile grandezza trovasi nella real biblioteca di Torino, lavorato all' *agemina*, ed è opera di un artefice milanese detto Bruno. Una illustre famiglia estinta possedeva un vasto braciere, nel quale nobilmente era rappresentato, con quel metodo, il ratto di Europa. Quel monumento cadde sgraziatamente in mano di un orefice, che ne estrasse tutto l' argento, ascendente al peso di circa 15 once. Erano però que' lavori del secolo XVI e per conseguenza di epoca posteriore all' urnetta illustrata dal Francesconi.

Tutt' altra cosa è quella che dicesi damaschinatura delle armi. Questa non si fa se non componendo le armi medesime, e specialmente le lame delle spade ed altre armi da taglio di varie laminette alternanti di ferro e di acciaro, sulle quali attortigliate e battute più volte, riscaldandole a ciascuna operazione, si passa leggermente una mano d'acqua forte, la quale mordendo inegualmente le diverse parti del metallo, lascia sulla superficie alcune onde o strisce, che si riguardano come un pregio dell' opera. S' imita con una specie di contraffacimento questo genere di lavoro, coprendo la superficie medesima di una vernice, sulla quale si formano quelle strisce con una spilla, ed applicandovi in seguito l' acqua forte, la quale corrode leggermente le diverse parti del metallo che la spilla non ha *scoperte*.

DANCKERS (*Cornelis de Ry*) d' Amsterdam n. 1561 m. 1634, figlio d' architetto studiò bene l' architettura, e abbellì la sua patria. Vi fece tre chiese, e la porta di Harlem tutta di pietra viva con due grosse colonne ornate di due teste di lioni, e nel mezzo una torretta per l' orologio. La borsa è la sua grand' opera; è lunga 250 piedi, e larga 140: tutto l' edificio è sostenuto da 3 arconi, sotto ai quali scorrono canali. Al pianterreno è un portico intorno ad un gran cortile, e sopra sono sale sostenute da 48 pilastri. Questi son tutti numerati e assegnati a' mercanti d' uno stesso genere. Quivi si uniscono i mercanti per trattar de' loro negozi. In alto è un' altra gran sala per il mercato di varie merci. Egli fu l' inventore del modo di fabbricar ponti di pietra su i fiumi senza ristringer il corso dell' acqua; e ne fece la prova sull' Amstel largo 200 piedi.

DANTI (*Vincenzo*) perugino n. 1530 m. 1576 d'una famiglia feconda d' uomini illustri, fu poeta, pittore e scultore. In età di 20 anni egli gettò in bronzo nella sua patria la statua di Giulio III, molto stimata. Fu anche architetto di vivace ingegno, e i disegni per l' Escuriale, che il gran duca Cosimo gli fece fare piacquero tanto a Filippo II, che fu chiamato in Ispagna per eseguirli; ma non glielo permise la sua gracile complessione, e la sua tranquillità. Egli ridusse ingegnosamente l' acqua sperduta del fonte di Perugia; e fece alcuni altri lavori. Suo fratello fra

Ignazio domenicano dipinse la galleria vaticana in carte geografiche, fu matematico, fece de' comenti alla prospettiva del Vignola, ne scrisse la vita, e si fece far vescovo di Alatri.

* DARDI. Ornamenti a foggia di frecce, che si scolpiscono frammezzo agli ovoli o echini.

* DARE LUSTRO. Nel Malmantile trovasi in significato di pulire i marmi o altre pietre.

* DATTILIOGRAFIA. Descrizione degli anelli, sotto il qual nome si è compresa alcuna volta quella delle pietre incise. Così *dattiliologia*, scienza che insegna a conoscere gli anelli, o le pietre incise.

* DATTILIOTECA. Collezione di anelli, o piuttosto di gemme anulari, di pietre incise. Alcune ne formarono gli antichi; tra le moderne sono celebri quelle della R. Galleria di Firenze, della casa *Strozzi*, del princ. *Ludovisi*, del Vaticano, del princ. *Poniatowsky*, di Parigi, di Berlino, di Pietroburgo, ec. La dattilioteca stampata del *Lippert* contiene le figure di 4000 pietre incise.

DAVANTI. Il *davanti* in un quadro va lavorato con tutta esattezza e distinzione, perchè gli oggetti che sono su le prime linee sono i più esposti allo sguardo, e colpiscono più.

Non ne siegue però che i lumi non possano partire dal fondo. Di Claudio Lorenese si veggono bei paesaggi illuminati nel fondo dal sole che tramonta. In tal caso non conviene sforzar i bruni del *davanti*; bisogna anzi schiarirli co' riflessi, e colla massa d' aria impregnata di luce.

*DAVANZALE. Cornice di pietra, sopra la quale si posano gli stipiti delle finestre, così detta perchè esce fuori dalla facciata della parete.

DEBOLE non è cattivo; può essere il prodotto d'un talento che si mette nella strada del grande, ma non ancor puro e fermo. Può anch' esser segno della caducità degli anni.

* DECAGONO. Figura piana di dieci lati ed angoli.

* DECASTILO. Facciata di un tempio, o di un portico di dieci colonne.

* DECENZA. Benchè la *decenza* dell' arte non sia rigorosamente quella de' costumi, e benchè il pittore sia obbligato a prestarsi a molte circostanze particolari dell' arte; avvi tuttavia una *decenza pittorica* che non è permesso di violare. Il pittore può rappresentare i soggetti licenziosi, storici

e mitologici, cantati anche dai classici poeti; ma non dee accrescerne la licenza, nè fermarsi sulle parti della rappresentazione che la promuovono, o la rendono più patente. Fuori di questi, egli non sceglierà mai altri argomenti che contrari sieno alla decenza. La nudità di Venere, delle ninfe, degli eroi, non è indedecente; lo sarebbe la nudità delle persone che non hanno un titolo o un diritto ad essere rappresentate in tale forma.

DECORARE, ornare, abbellire città, tempii, case, appartamenti, vasi, mobili, uomini, donne ec.

I popoli più semplici, fino i selvaggi decorano le lor capanne, le loro armi, i loro corpi stessi, se godono qualche calma, qualche momento felice.

La *decorazione* proviene da molte cause; da gioia, da vanità, da lusso, da amore, da religione, da disgusto per l' uniformità, e da piacere per la varietà. L' uomo non soffre l' inazione: vuol agire, vuol imitare; vede la diviziosa varietà di colori e di forme che la natura impiega in decorare uccelli, serpenti, agate, conchiglie, frutti, fiori, nuvole, iridi ec., resta incantato a tante bellezze, le prende per modelli, e li vuol far conoscere, benchè mascherati, nelle sue stoffe, e ne' suoi utensili, nelle decorazioni ch' egli crede inventare.

Per ben *decorare* conviene aver riguardo alle convenienze che le cose hanno fra loro e col tutto. Convien anche aver riguardo alle convenzioni, cioè ai costumi e agli usi stabiliti. Tutto ciò è nulla senza la semplicità e l' eleganza. La varietà è necessaria; ma varietà non è affollamento e complicazione di oggetti. La natura è varia e semplice. Semplici sieno anche le decorazioni della sua imitatrice, e indichino il loro scopo. Più bella sarà la decorazione d' una città quanto più concorre alla comodità de' suoi abitanti; un personaggio di merito sarà veramente decorato di titoli e di distinzioni, se non ne spiega fasto.

La principal decorazione è ne' teatri, dove l' artista con operazioni geometriche e certe di linee inclinate inganna l' occhio dello spettatore a prendere quelle linee per orizzontali, e con diminuzioni graduali di piani dà all' estensioni di alquanti palmi un' ampiezza indefinita. La scienza della prospettiva lineare ed aerea è assolutamente la base dell' arte delle *decorazioni*.

I mezzi che l' artista v'impiega, sono i colori a tempra che non hanno lucido, e i lumi.

I lumi del *decoratore* sono qui di due specie. Uno è quello ch' egli suppone illuminare gli oggetti ch' ei rappresenta. La scena è quadro, e il lume finto è soggetto alle regole generali pittoriche del chiaroscuro.

L' altro lume è quello che illumina realmente le scene. In ciò il decoratore ha un gran vantaggio su i pittori di quadri: egli può disporre a suo arbitrio i lumi per dare spicco alla sua composizione. Questa risorsa non gli dovrebbe esser contrastata dagli attori e dal pubblico.

Il decoratore per far la maggior illusione impiega lumi nascosti che dieno nel fondo per rendere le lontananze più vaghe e più vaste, e per eccitar idea d' aria o d' acqua. Ma gli attori se ne lamentano, e specialmente l' Eroine, che non rischiaratissime d'avanti credono di non poter far mostra di tutte le loro più minute grazie. Sguaiate!

Gli spettatori e le spettatrici vogliono goder dello spettacolo, e farsi spettacolo. E così le *decorazioni* della scena sono sagrificate agli attori e gli artisti sono sacrificati agli spettatori.

Se si vuole che le decorazioni sceniche abbiano tutto il loro effetto, bisogna che il davanti del palco sia poco illuminato, e niente illuminata sia la sala. Bisogna altresì che gli attori agiscano sempre sul davanti, e non vadano mai lungi dove comparirebbero giganti e dileguerebbero le illusioni delle lontananze.

I decoratori debbono anche saper effigiare sculture, architetture, paesaggi convenienti al soggetto. Color brillante, buon chiaroscuro, maneggio di belle masse d' ombre e di lumi, sono le sue qualità necessarie. Egli non ha che dilettar la vista. La sua gloria è di corta durata come le sue opere; i suoi pregi dunque debbono esser vivi per riscuoter prontamente gli applausi.

DEGENERAZIONE. Finchè le arti sono coltivate e protette, dovrebbero far ulteriori progressi, e giugnere alla perfezione. L' esperienza prova la falsità di questa speculazione.

Accade alle arti quel che accade all' uomo: nella sua vecchiaia egli ha spesso più lumi che nella sua maturità, ma non ha più gli stessi talenti; possiede più, e ne fa men uso di quando possedeva meno; raduna ancora, e non sa più impiegare.

Artisti mediocri hanno delle parti ignote ai Raffaelli, ai Palladii, ma parti inferiori. All' incontro quegli eccelsi artisti possedevano i gran capitali dell' arte, l' *espressione*, la *bellezza*.

Prestigi di colori innaturali, raffazzonamenti di composizione, imposture di chiaroscuro, movimenti focosi, macchine teatrali hanno stupefatto gli amatori, e assorbita l' idea del bello. Gli artisti sedotti da' loro ammiratori son divenuti artigiani, non hanno badato che a dilettar gli occhi, nè hanno più studiato di toccare il cuore e di nudrir la mente, ch' è il fine dell' arte.

Vi vuol altro che scimiottare i più celebri artisti. L' essenza dell' arte è di farsi un' idea chiara della *bellezza*, e rappresentarla con tutte le facoltà dell' intendimento.

Non degenererebbero le belle arti, se fossero essenzialmente studiate da talenti grandi.

DEGRADAZIONE de' colori e de' lumi è il gran mezzo che impiega l' arte della pittura per dar rilievo agli oggetti, per mostrarne le distanze, per indicarne i piani in cui sono, e per dare idea dell' aria stessa che li circonda, la quale, benchè invisibile, ne modifica sensibilmente le apparenze.

Tutto quel che viene alla nostra vista ci offre combinazioni di colori sfumati, cioè gradazioni infinite di tinte, di colori, di lumi e di ombre. Le leggi della luce non ammettono in un oggetto illuminato che un punto, dove la luce batte più direttamente. Da quel punto partendo la luce, e il colore che riceve da essa le sue modificazioni, si degradano secondo i piani con progressioni sì moltiplicate e sì impercettibili che l' occhio il più esercitato non può fissarne i limiti fra loro.

Gli artisti applicati incessantemente ad osservarle, giungono insensibilmente a distinguerle non con precisione, ma così a un di presso per imitarle.

Ma chi non vi si esercita al pari di loro, non ne ha che una idea vaga. I più degli uomini non sanno nè vedere, nè udire, e molto meno toccare, gustare, intendere. Il pittore vede con discernimento, il musico sente con finezza il passaggio quasi indiscernibile d' un suono, il cieco ha squisitezza di tatto, il goloso e il voluttuoso hanno delicatezza di palato e di odorato. I nostri organi si rendono più sensibili a

misura che più si esercitano con attenzione nel confronto degli oggetti.

La degradazione della luce, dell' ombra, che n' è la privazione, e de' colori, è in natura progressiva all' infinito senza divisioni. Il pittore vi mette delle divisioni, perchè non può far altrimenti; ma quanto più le moltiplica, dopo avere stabilito il punto di lume e i piani, più si accosta all' imitazione vera del rilievo de' corpi.

* DELINEARE. Disegnare, rappresentare con linee.

* DELUBRO. Monumento religioso. Parte più santa del tempio, secondo altri.

DEMETRIO soprannominato *servo di Diana* compì il tempio di Diana Efesina insieme con Peonio di Efeso. Peonio poi con Dafni Milesio fabbricò in Mileto il tempio d' Apollo d' ordine ionico, tutto di marmo, e d' una grandiosità rinomata.

DENTELLI sono le punte de' travicelli, che a guisa di *denti* si presentano nella cornice del tetto. Sono così minuti che fanno minuzie fin nel corintio. Con qual ragione poi usarli nel dorico, come ha fatto il Vignola su l' esempio di alcune antichità? Peggio ancora rappresentarli sotto al gocciolatoio, come generalmente si pratica. Se i *dentelli* sono gli ultimi travicelli del tetto, questi travicelli si mettono sempre sopra al gocciolatoio, e non mai sotto. Meglio sopprimerli. L' architettura grandiosa non soffre picciolezze.

* DENTI. Molti ne lavorarono gli antichi, specialmente d' elefante, d' ippopotamo, di vacca marina, fors' anche di lupo.

DESGODETZ (*Antonia*) parigino n. 1653 m. 1728. Fu schiavo in Barberia 16 mesi insieme col d' Aviler, dimorò in Roma 3 anni, e vi compose l' opera *Edifices antiques de Rome*. Opera esatta, che dovrebbe risparmiare agli artisti il tempo di rimisurare le ruine di Roma. Ritornato in patria egli fu dichiarato architetto regio, e diede lezioni di architettura.

DESSIFANE cipriotto per ordine della famosa Cleopatra ristabilì in Alessandria il faro, e con argini lo congiunse al continente. In ricompensa n' ebbe la condotta delle fabbriche regie.

DETRIANO ebbe la direzione delle tante fabbriche ordinate dall' imperatore Adriano. Ristaurò il Panteon, il foro di Augusto, i bagni di Agrippina,

e molti altri edifici bruciati, o ruinati. Eresse un tempio magnifico a Traiano. Tra le sue più grandi opere esiste ancora la mole di Adriano col ponte Elio, oggi ponte a Castel s. Angelo, ma in ben diverso stato. Non v' è rimasto che il solo maschio rotondo, e sì grande e forte da servir di castello. Il suo basamento era quadrato, e tutto era rivestito di marmo ornato di colonne, che si dice fossero da Costantino trasportate a s. Paolo. S' innalzava a più piani in ritirata, arricchiti di colonne e di statue. In cima era forse quella pigna di bronzo con que' pavoni che ora sono nel giardino di Belvedere. Il ponte avea una copertura di rame sostenuta da 40 colonne, che aveano al di sopra altrettante statue. Detriano trasportò il tempio della Dea Bona da un luogo ad un altro. Trasportò anche il colosso di Nerone alto 120 piedi, e lo fece andar dritto in piedi, tirato da 24 elefanti. Miracoli della meccanica.

DETTAGLI. Le piccole parti degli oggetti debbono esser neglette dall'arte. L'artista deve star in distanza tale dal suo oggetto da abbracciarlo tutto intero ad un solo colpo d' occhio; nè deve rappresentarvi quel che non si può scoprire che coll' avvicinarvisi troppo.

L' artista deve rappresentare gli oggetti nel loro *uso*, e nella loro bellezza.

Per rappresentarli nel loro uso, convien dare alle differenti parti quel che li rende capaci di far le loro funzioni. La mano deve aver quelle parti che le sono necessarie per i suoi moti, ma non già quelle piccole parti che non sono cause, ma effetti del moto, quali sono le rughe. Queste degradazioni della vita non si debbono esprimere che quando la vecchiaia le richiede; nè vi si debbono esprimer che le grandi che caratterizzano l' età, e si hanno da negligere le subordinate.

Per rappresentar gli oggetti nella loro *bellezza*, conviene che il contorno sia in una linea continuata ondeggiante, tendente sempre a tondeggiare, senza mai stiacciare in tagli e in angoli. La bellezza di questa linea si perderebbe, se fosse interrotta da piccole forme, da piegucce, da *dettagli*, che gli artisti chiamano povertà e miserie della natura. Infatti queste picciolezze ci umiliano coll' annunciarci la nostra miseria e la morte; laddove la bellezza delle forme grandi ci ingrandisce coll' attestarci

forza, agilità, e vivezza.

Si divien freddo, meschino, e secco, se si vuol esprimere i piccoli *dettagli* che non si possono vedere che da vicino. La bellezza grande vuole forme grandiose; le piccole forme interrompono la grandiosità, e distruggono la bellezza.

I *dettagli* negli accessorii nuocono all' impressione del soggetto. Quanto più si affastellano ornamenti negli accessorii, tanto più quelle minuzie ci distraggono dal soggetto. Ogni parte accessoria che si fa troppo rimarcare, mette in agitazione la vista, e distrugge l' unità e l' attenzione.

Nell' infanzia di tutte le belle arti si è dato in *dettagli*; i fanciulli e il volgo non sanno ragionare, nè scegliere: A misura che le arti si sono avanzate, hanno espresso il grandioso, e hanno saputo omettere le picciolezze. Se le picciolezze ricompariscono, guai; segno di decadenza.

* DIADEMA. Fascia a cerchio, colla quale i re cingevano il capo o la fronte. Molte divinità ancora veggonsi diademate.

* DIAGLIFI. Nome dato dagli antichi alle cesellature.

* DIAMETRO. Linea la quale, toccando ambedue le bande della circonferenza, passa per il centro, dividendola per metà.

* DIASTILO. Intercolonnio di tre diametri.

* DIBUSCIARE. Disegnare, schizzare. Il Tambroni lo crede derivato dallo spagnuolo *debuxar*, disegnare.

* DI COLPI. Dice il *Baldinucci* fatta *di colpi* quella pittura, la quale l' artefice condusse col posare con gran franchezza le tinte al luogo loro, o chiari, o scuri, o mezze tinte, o dintorni che si fossero, dando ad essa pittura un gran rilievo, e facendo in essa apparire una gran bravura e padronanza del pennello e de' colori; tutto il contrario di quelle pitture che si direbbero sfumate, o affaticate.

DIFETTO. Chi si picca di scusare i suoi difetti, può facilmente trovarvi delle autorità. Quale gran maestro, e quale opera grande senza difetti? E così un pessimo artista potrà pregiarsi di non possedere che tutti i difetti de' valentuomini. Ne possegga le bellezze, e gli si perdoneranno i difetti.

Il difetto è sempre reprensibile per quante bellezze lo circondino; e la bellezza è sempre ammirabile benchè frammista a difetti.

Giacchè non si può esser senza difetti, si procuri d' avere bellezze grandi. A questo effetto convien rivolgere tutta l' attenzione alle parti più sublimi dell' arte. Chi giunge a possederne le principali occuperà i primi ranghi, e si consolerà di non possedere cento bellezze inferiori e di non essere artista perfetto: ma sarà artista eccellente.

* DI FORZA. Dicesi dai pittori il dipignere di maniera forte.

* DIGA. Fondo di terra, pietre, o legname, col quale si fa ostacolo all' impeto delle acque. La Crusca ha *dicco*, perchè adoperato dal *Villani*; voce straniera, e peggiore di *diga*.

* DIGLIFO. Ornamento lavorato in incavo da due parti, come doppio glifo.

* DIGROSSARE. Dare principio alla forma. Dagli scultori dicesi il far comparire il primo abbozzamento delle statue.

* DILAVATO. Dai pittori dicesi dilavata nei colori una pittura di colore languido, smorto e senza vigore, quasi fosse stata lavata, e se ne fosse portato via il colore più vivace. Molti moderni sono caduti in questo difetto, non mai gli antichi.

* DILETTANTE. Dicesi in particolare chi si diletta dell' arti del disegno, a distinzione dei professori delle medesime. Gran che! La Crusca rigetta questa voce e adotta *dilettantissimo* in significato di *intendentissimo*, e di belle arti specialmente, parlandosi negli esempi addotti della *Venere* del *Tiziano*, e della musica organica o strumentale!

* DILICATO. Dicesi ciò che è contrario al ruvido, al forte, al gagliardo, al risentito. Il genere dilicato può convenire ad una miniatura, o ad altro lavoro che debba vedersi da vicino.

* DILIGENZA. Squisita ed assidua cura, sommamente necessaria agli artisti, affine di ottenere la perfezione delle loro opere.

DIMENSIONI. Alcuni oggetti possono imitarsi nelle loro proprie dimensioni: la maggior parte non si può rappresentare che in dimensioni più piccole.

Quegli oggetti che si possono rappresentare, e si rappresentano nelle loro dimensioni, fanno più effetto, cioè fanno più illusione. Il ritratto della serva del Rembrand dipinto da lui nella vera di lei grandezza, ed esposto alla finestra, ingannò chiunque passava. Ma è questa illusione che fa il merito dell'arte?

Vi vuol poco per ingannare in questa maniera, e nei tempi più rozzi dell' arte i più mediocri artisti hanno prodotto di queste illusioni volgari.

Il volgo si nudre d' inganni, perchè è ignorante, e ignorante anche ne' tempi più illuminati, così che in una città di due cento mila abitanti appena vi sarà un centinaio di persone che sappiano vedere le produzioni delle belle arti, e valutarne il merito.

L' ignorante non istima bellezza dell' arte che quando n' è interamente ingannato, e si felicita d' esser ingannato. Ma chi è istruito considera l' abilità e la scienza dell' artista per metterlo in dubbio tra la finzione e la verità; vede la lontananza degli oggetti maggiore di quel che realmente è; osserva un piccolo spazio reso grandissimo, distingue l' effetto de' colori, l' illusione della prospettiva, l' artificio della decorazione, considera la composizione, il disegno, l' espressione, e sente un piacere che gl' incanta gli occhi, gli tocca il cuore, e gli nudre la mente; onde ammira la destrezza e la scienza dell' artista che ha saputo dargli tanto diletto.

In un ritratto gl' ignoranti non chieggono che la rassomiglianza. Lodano quella testa, se la testa ha le dimensioni, le forme, e il colorito dell'originale. L' intelligente ride, e con ragione; poichè un ritratto può essere rassomigliantissimo, ed essere un pessimo ritratto. È pessimo, se non ha rilievo, se il colore non è veramente naturale, se la testa non è viva, e non sembri pronta a dire quel che direbbe l' orignale.

Il grand'oggetto delle belle arti è d' imitar la bella natura non per ingannare interamente e a segno di far prendere le finzioni per realità, ma di finger d' ingannare, e di far conoscere l' artifizio dell' inganno.

Quegli oggetti che si possono rappresentare nelle loro naturali *dimensioni*, sono più facili ad imitarsi; fiori, frutti, commestibili, alcuni utensili, alcune bestie. Ma la difficoltà è in quelli che hanno *dimensioni* grandi, come ne' quadri di storia, dove entrano tanti personaggi, e paesaggi, e bestie, e architetture. Quivi il piacere degl' intendenti è più vivo; conoscono che tutto è artifizio, e l' artista si rallegra che l'artifizio sia scoperto.

È importante scegliere una conformità fra le *dimensioni* artificiali e le naturali. Ne' primi piani si

hanno da metter i principali personaggi, e ne' piani remoti supporre gli alberi, de' quali non si possono imitare che gli effetti e le masse, e indicar a un di presso la lor natura, e il loro carattere.

Riguardo alle dimensioni che si debbono dare agli oggetti situati su di altezze considerabili, convien fissare il punto di veduta, da cui hanno da comparire della loro natural grandezza.

* DIMINUZIONE. Ristringimento che si dà al fusto della colonna.

DINOCRATE provisto di lettere commendatizie si porta all' armata d' Alessandro Magno. I cortigiani gli fanno bella cera e promesse, e gl' impediscono l' accesso al Sovrano. Dinocrate si spoglia tutto nudo, s' unge d' olio, s' infronda il crine di foglie di pioppo, si getta su gli omeri una pelle di Lione, e con una clava alla destra si presenta dove Alessandro teneva udienza pubblica. Colpito Alessandro da quell' erculeo oggetto, gli domanda chi è: *Sono Dinocrate architetto macedone, e ti reco idee degne di te. Ho modellato il monte Ato in forma di gigante, che in una mano terrà una città, e nell' altra una tazza, per cui verserà i fiumi raccolti dal suo dorso*. Favolette. Chi vuol vedere il monte Ato convertito in gigante, se lo goda nell' *architettura storica* del tedesco Fischer. Che Semiramide facesse effigiare una montagna in una statua della sua immagine alta due miglia, circondata da cento altre statue montagnali come tante dame e cavalieri di corte, e che molti monti della Cina sieno scolpiti in figure di uomini, di cavalli, di uccelli, se lo può credere chi è assuefatto a credere, e a non mai ragionare.

Dinocrate fu da Alessandro utilmente impiegato nella fondazione d' Alessandria, la più gran città dell' antichità. V. *Alessandria*. Egli vi eresse anche un tempio in onore di Arsinoe sorella e moglie di Tolomeo Filadelfo. Questo tempio dovea esser tutto incrostato di calamita, affinchè la statua della principessa che dovea esser di ferro si sostenesse in aria nel mezzo. Consimil favola si narra della tomba di Maometto. Dinocrate fece il catafalco d' Efestione che importò tesori. Si crede ch' egli rifabbricasse il tempio di Diana in Efeso.

* DINTORNI. Lineamenti coi quali si fanno, o piuttosto si circoscrivono le figure, ed altre cose in

disegno. Esterni lineamenti delle figure in generale. *V.* CONTORNI.

DIOTISALVI edificò nel 1152 il Battistero di Pisa. *V.* BATTISTERO.

* DIOTA. Vaso a due manichi, frequentissimo nelle antiche medaglie greche.

* DIOTTRICA. Scienza che considera i raggi refratti della luce; necessaria al pittore, massime di paesi.

* DIPIGNERE. Rappresentare per via di colori la forma e figura di alcuna cosa. Delle diverse maniere di dipingere a fresco, a guazzo, a olio, in ismalto, ecc. si parlerà negli articoli respettivi.

* DIPINTORIA. Pittura. Il *Cennini* nomina l' arte della dipintoria.

* DIPINTURA. Cosa rappresentata per via di colori. Alcune volte si dice in generale dell' arte del disegnare.

* DIPLOIDE. Manto doppio, usato dai vecchi e dai filosofi cinici.

* DIPTERO. Tempio, o altro edifizio a doppia ala.

DISCEPOLO. Genitori, meno dispotismo su' vostri figli, ma studiate bene le loro disposizioni prima di determinarli ad una professione. Maestri, specolate bene l' indole de' vostri discepoli, e scartate gl' incapaci. Vi saranno meno artisti, tanto meglio per le arti; e meglio ancora per i mestieri che vi guadagneranno più artigiani.

Il lusso, la moda, le lusinghe di ricchezze seducono molti padri a destinare i loro figliuoli ad uno stato che non è quello della loro natura. Quindi uomini infelici, quindi ruina di arti.

Giovani, che volete abbracciar le belle arti, sappiate che non v' è professione più nobile di questa, ma richiede talenti, studio, e costumatezza per riuscirvi con onore.

Nello studio dell' arte vi sono tre periodi.

Il primo è d' acquistarne gli elementi col disegno, co' modelli, colle regole le più semplici della composizione. Fin qui non si è che come un bambino che impara a cinguettare senza aver idee: non si hanno idee, se non si acquistano.

Nel 2. periodo si acquistano idee. Per acquistar idee, bisogna conoscere le migliori opere. Se prima il giovinetto non ha avuto che un maestro, ora deve avere per maestri tutti gli artisti illustri di tutti i tempi. Le loro particolari bellezze saranno gli oggetti de' suoi studi e delle sue

meditazioni. Acquisterà così una mente feconda. Ma si ricordi che ancora è discepolo di tutti, non deve seguir le tracce d' un solo.

Nel 3. periodo l' artista è libero dal giogo dell' autorità, non ha altro maestro che la sua ragione. Avendo paragonate le differenti bellezze de' differenti maestri, si avrà formata un' idea compita della perfezione dell' arte. Egli non paragona più gli artisti fra loro, paragona l' arte colla natura, gli artisti debbono essere discepoli della natura.

Discepoli e maestri non abbiate fretta nelle cose vostre. Esaminate, copiate fedelmente con esattezza, e lavorando posatamente con correzione, farete cose che paiono facili, e saranno veramente belle.

* DISCERNICOLO. Ago crinale delle femmine romane, che serviva a separare i capelli, o piuttosto le trecce.

* DISCERNIMENTO. *V.* ELEZIONE.

* DISCOBOLO. Giuocatore col disco. Oggetto frequente negli antichi monumenti.

* DISCOLORATO dicesi un quadro che è mancante di colore, o anche quello che lo ha perduto.

* DISCORDANZA. Sconvenienza delle parti che non concordano tra di loro. Dicesi anche dei colori, e di tutto quello che non è in perfetta armonia coll' argomento principale.

* DISEGNARE. Rappresentare e descrivere con segni e con lineamenti.

DISEGNO è l' arte d' imitare con tratti le forme e i contorni, che gli oggetti ci presentano alla vista.

Principino i giovinetti a disegnare le figure geometriche senza l' aiuto della riga e del compasso. Acquisteranno così quella giustezza d' occhio, la quale è l' unica guida per disegnare correttamente. Non v' è nella natura oggetto, i cui contorni e forme non sieno composte di figure geometriche semplici o miste. Giunto quindi l' allievo a disegnar con giustezza le figure geometriche, poca difficoltà incontrerà poscia per disegnare tutte le forme che presenta la natura. Acquisterà inoltre il gran vantaggio d' apprendere gli elementi della geometria, non dovendo il maestro trascurare di dimostrargli le proprietà delle linee e delle figure che delinea.

Non v' è pericolo che con questo metodo si dia in *secco*. Anzi si acquisterà eleganza. E che altro è l' eleganza che la varietà delle linee curve e degli angoli?

La geometria dà tutta la facilità d' eseguirle.

Dopo che l' allievo avrà appreso a delinear francamente le figure geometriche, si metta avanti buoni disegni, e ne delinei i contorni. Nel tempo stesso gli s' insegnino le proporzioni del corpo umano prese dalle migliori statue antiche.

Quando avrà acquistata facilità a disegnar contorni, gli si permetta di rilevare i suoi disegni col chiaroscuro, cioè di accompagnarli d' ombre e di lumi. A questo effetto giova copiare buoni bassirilievi. Nel tempo stesso prenderà delle lezioni di prospettiva e di anatomia per prepararsi a disegnar la natura. Queste due scienze sono necessarie per copiare il modello e l' antico.

La prospettiva c' insegna la causa delle apparenze de' corpi nelle differenti situazioni in cui si possono trovare rapporto all' occhio che li guarda. L' anatomia insegna la causa delle forme che prendono le carni rapporto alla forma delle ossa che sono il loro sostegno, e rapporto alla forma de' muscoli e ai loro differenti moti. Se non si conoscono le cause, non se ne possono imitar gli effetti che con incertezza. Nella scienza gli artisti debbono cercare la vera facilità. L' aria di libertà che affetta l' artista ignorante non è che una ciarlataneria per sedurre alcuni ignoranti.

Per disegnar una figura nelle sue vere proporzioni, non si ha da cominciar dalla testa, per finir poi alle ultime estremità. Oibò. Convien farsi da principio una divisione metodica. Convien incominciare dal tirare una linea a piombo di tutta la figura che si vuol disegnare; fissare indi con linee o con punti la grandezza che si ha da dare ad una delle sue parti. La proporzione di questa parte servirà di scala o di punto di comparazione per le altre. Si cercherà poi coll' occhio la proporzione tra questa parte ed un' altra, fra la testa, per esempio, e il petto. Trovata che sia, si farà una seconda divisione; e così via via fin al basso della figura. La linea verticale a piombo serve per assicurarsi di non far perdere alla figura il suo equilibrio, e per osservare quanto le differenti parti si allontanano da essa linea. Si assicurerà ancora della situazione rispettiva e del moto delle differenti parti con una operazione meccanica; cioè col tenere il portalapis or verticalmente, or orizzontalmente,

chiudendo un occhio, e mirando così la figura. Convien anche marcare bene la forma dello spazio vuoto che lascia, per esempio, un braccio allontanato dal corpo, e a qual parte del corpo corrispondono il cubito, il pugno, ec. ● marcare questa osservazione con punti o con linee leggermente segnate. Con questi mezzi riuniti si giunge ad assicurarsi delle forme belle della natura e delle statue antiche più belle con quella stessa precisione che danno i quadrati su le immagini che si vogliono copiare.

Come d' una sola figura, così di quante entrano in una composizione.

Dopo essersi ben assicurato de' luoghi che occupano le differenti parti in altezza e in larghezza, e dopo averle determinate con linee e con punti, bisogna badar bene di non caricare nè di alterare il contorno nel delinearlo. Il primo difetto conduce alla pesantezza, il secondo alla magrezza: difetti maiuscoli entrambi, poichè si allontanano ugualmente in senso contrario dalla correzione. Corretto è un disegno, se è fedelmente imitata la natura anche la più triviale. Per giunger poi al bello e non al corretto, si riforma il modello vivente su le bellezze dell' antico. Il Rubens ha disegnato correttamente, ma non bellamente; non ha conosciuto nè il bello ideale degli antichi, nè la natura scelta. Non si può accusare d' incorrezione neppure una figura deforme, quando l' artista ha avuto intenzione di esprimer le deformità del suo modello. Gli errori fanno la scorrezione del disegno, la natura triviale gl' impedisce di esser bello, le povertà della natura d' esser grande, i difetti di sveltezza d' esser elegante, e quando manca la conformità col più bello antico e colle più scelte bellezze della natura, manca il bello ideale.

I tratti taglienti e forti tagliano il disegno: convien dar alla figura l' idea dell' aria e del moto.

Per disegnar le figure vestite, si deve usar la stessa attenzione che si ha nel disegnar la pelle. Non si disegna mai pelle senza rappresentare quel che v' è di sotto. Così sotto i panneggiamenti hanno da farsi conoscer le parti che ne sono coperte o inviluppate.

Anche le bestie vogliono esser disegnate correttamente, con grazia, e col loro particolar carattere. Vanno dunque studiate, specialmente quelle ch'entrano frequenti nelle composizioni.

Il paesaggio è un' altra parte essenziale da studiarsi bene per disegnarlo a dovere. Non v' è alberò che si possa disegnare della grandezza naturale, come un corpo umano; lo stesso può dirsi di molte bestie. In tali casi non si può imitare interamente la natura; se ne debbono però imitare con esattezza le masse d' ombre e di lume, le forme generali, e i dettagli de' rami e delle foglie vagamente disposte.

Ne' disegni si deve star assai attento ad osservar la corrispondenza o sia l' accordo delle differenti parti d' una stessa figura. Secondo il carattere che l' artista vuol dare ad una figura, egli può scegliere una proporzione alta, corta, mediocre, svelta; ma fatta la scelta, bisogna che tutte le parti sieno proporzionali fra loro. Se le braccia sono muscolose, lo debbono esser anche le gambe ec. La natura offre ben di rado questa esatta corrispondenza, e perciò l' artista ha il gran merito di togliere i difetti della natura, e sostituirvi bellezze che sono anche della natura. Ma le bellezze che vi sostituisce debbono essere convenienti al suo oggetto: la bella mano d' un adolescente non è bella per un uomo attempato. Se andassimo nudi, gli artisti osserverebbero bellezze e bruttezze ignote, e l' arte vi guadagnerebbe. V' è chi non capisce perchè andiamo vestiti.

* DI SOTTO IN SU. Dicesi delle figure o d' altro, posto in alto e visto dalla parte di sotto. Scoglio frequente per i pittori.

* DISPLUVIATO. Specie di *cavedio* o cortile, menzionato da *Vitruvio*, senza portici e senza alcun coperto, esposto quindi interamente alla pioggia.

DISPOSIZIONE. Attitudine naturale per riuscire più in una cosa che in un' altra.

Non bisogna confonderla colla *inclinazione*, la quale non è che un desiderio più o meno forte, più o meno perseverante di occuparsi su qualche oggetto, senza aver sempre le *disposizioni* necessarie per riuscirvi.

L' *inclinazione* nasce talvolta da cause accidentali; da esempio che porta all' imitazione, da istigazioni, da disoccupazione, da noia, da desiderii vaghi. Un giovinetto può avere un' *inclinazione* accidentale o suggerita, e non aver frattanto gli organi della vista e della mano ubbidienti all' esecuzione dell' arte. E ancorchè gli organi sieno buoni, possono le impressioni che

ricevono, scappar presto dalla reminiscenza. Che hanno da produrre tali *inclinazioni*? In fatti son comuni nella giovinezza questi desiderii sterili di far quel che vede e sente. All' incontro si trovano di rado le vere *disposizioni*, cioè intelligenza adattata per ricevere e concatenare certe idee e certi concetti, e organi capaci per eseguire certi moti e compiere certe operazioni. Il concorso e il giusto accordo di questa qualità possono condurre ad un felice successo.

In ogni specie di educazione l' oggetto il più importante e il più difficile è distinguere l'*inclinazione* casuale dalla *disposizione* data dalla natura.

La *disposizione* coltivata con intelligenza mette l' uomo nel suo posto. Conviene condurre con cure seguite e ben meditate un giovine allo stato che gli è più proprio.

È di gran vantaggio agli individui e alla società determinar a tempo chi non ha che semplice *inclinazione*, e fissarlo a qualche genere subalterno, che non richiede il compimento delle *disposioni* necessarie per i generi primari.

I semitalenti, i talenti deboli e abortiti pregiudicano alle arti, e rendono più generale la depravazione del gusto.

DISPOSIZIONE. Ordine. Invenzione è concepire il soggetto, composizione è eseguirlo, *disposizione* è ordinar gli oggetti e situarli a dovere. Se la composizione è l' ordine generale, la *disposizione* è l' ordine particolare.

Per ben disporre bisogna ben concepire. Chi concepisce bene s' esprime con chiarezza.

Pria di parlare le parole mastica.

Nè si può ben concepire senza meditar molto. Gli scultori in questo hanno più vantaggio che i pittori.

*DISTACCAMEMTO, detto anche volgarmente *distacco*. Questo ha luogo allorchè gli oggetti in un quadro non sono confusi. Il pittore dee staccare le sue figure. Gli oggetti si staccano per mezzo dei piani, del colore proprio, della prospettiva aerea, del chiaroscuro.

DISTANZA. Il punto di distanza o di veduta in architettura varia secondo la forma degli edifici. Se l' altezza dell' edificio è uguale alla lunghezza, il suo punto di veduta può stabilirsi al vertice d' un triangolo equilatero, che abbia

per base la lunghezza dell' edificio. Ma se l' altezza non è uguale alla lunghezza, il punto di veduta sarà al vertice d' un triangolo isoscele formato dalla base e dall' altezza dell' edificio. Si può anche determinar il punto di veduta alla metà della somma dell' altezza e della lunghezza.

DISTRIBUZIONE in architettura ha due rapporti, interno, ed esterno. La *distribuzione* interna riguarda il suolo, o sia la pianta dell' edificio ripartito nei suoi pezzi interni. La *distribuzione* esterna riguarda l' elevazione e la decorazione delle facciate. L' una e l' altra distribuzione deve esser conveniente al carattere della fabbrica. Sarebbe ridicolo un gran palazzo *distribuito* in celle, in finestrucce, in ordinetti. Ridicola una casetta con un gran salone, e con grandi colonne. L' esterno deve accordar coll' interno. Niente di più chiaro, e niente di più trascurato, nelle chiese specialmente, che sono esternamente a due piani, e nell' interno ad un solo.

La *distribuzione* esige le parti più nobili e più belle ne' siti più vistosi. L' essenza della *distribuzione* è che ogni edificio corrisponda nel tutto e nelle sue parti al fine e all' uso, cui è destinato, e faccia unità.

* DITRIGLIFO. Spazio compreso tra due triglifi nell' intercolonnio dorico.

*DITTICI. Tavolette scritte di legno, d' avorio o di metallo. Queste tavolette riunite si moltiplicarono fino al numero di 5 e fors' anche di più. Servivano specialmente ai consoli, e perciò *consolari* diconsi que' dittici sui quali vedesi rappresentato alcuno di que' magistrati in rilievo. *Suida* credeva che i dittici altro non fossero che la coperta, o, come noi diremmo, i cartoni del libro, entro i quali si ponessero i fogli scritti affine di conservarli o di leggerli nelle solennità; e forse non furono altra cosa sulla fine dell' impero romano. Ora sono oggetto di erudizione e di curiosità per le sculture e le iscrizioni che presentano.

* DIVERSITA'. La diversità della imitazione debb' essere infinita, come quella della natura. Nei personaggi rappresentati in un quadro diverso debb' essere l' aria delle teste, l' attitudine, l' espressione dell' affetto, ecc. *V.* VARIETA'.

*.DOCCIA. Canaletto di terra cotta, di legno, o d' altra materia, per lo quale si

fa correre unitamente l'acqua. Si pone il più sovente sotto le gronde de' tetti per ricevere l'acqua piovana, e tramandarla per una sola caduta.

* DOCCIONE. Strumento di terra cotta, fatto a guisa di cannella, di cui si fanno i condotti per mandarvi l'acqua.

* DODECAEDRO. Figura geometrica solida, compresa da dodici facce pentagone eguali ed equilatere.

* DOGANA. Edifizio composto di molti magazzini e porticati, ove si trasportano le mercatanzie affine di assuggettarle alla gabella. Si loda grandemente la dogana di Londra, i cui parziali delineamenti formano un grosso volume.

DOLCE. Le espressioni dolci sono più difficili a rappresentarsi, specialmente per isfuggire lo smaccato nauseoso, e per condurre il *dolce* alla soavità. Vi conducono i passaggi insensibili de' chiari ai bruni, se tutti i colori sono amici, e si passa da uno all'altro per isfumamenti.

Il *dolce* e il *forte* sono due mezzi differenti di piacere. Il *dolce* è opposto al vizio della durezza, e alla virtù della fortezza.

* DOLORE. Due modi avevano gli antichi per esprimere il dolore, l'uno violento ed agitato; l'altro tacito, concentrato e quasi pensieroso. — Gli artisti debbono essere solleciti, che il dolore non deformi la figura, non produca smorfie o caricature, non nuoca all'espressione della bellezza.

DONZELLO (*Pietro, e Ippolito* del) fratelli napoletani, pittori, e architetti compirono in Napoli le fabbriche principiate dal loro maestro Giuliano. Fecero inoltre molte cose di lor disegno, fra le altre il gran palazzo di Santobuono a s. Gio. a Carbonara. Fiorirono nel secolo XV.

* DORATURA. Il *Baldinucci* ha fatto lunghissime cicalate per insegnare l'arte di dorare a bolo, a fuoco, a mordente, a orminiaco, ec. Si potrebbe dire che le belle arti non hanno che fare di dorature. Si dorino al più le cornici dei quadri. Ma quanto alle dorature degli ornamenti d'architettura, esse non piacciono se non perchè presentano una idea di ricchezza; l'uso di dorare i fondi ed altre parti dei quadri si è fortunatamente perduto, e le dorature nelle statue non servono che a guastarle se sono buone, ed a renderle peggiori se cattive. Il buon gusto si oppone alla profusione dell'oro, che solo

trova applauso presso gl' ignoranti e gli sciocchi.

DORICO è il primo ordine d' architettura che inventarono i Greci, e applicarono alle fabbriche più sode. L' altezza della sua colonna non fu da principio che di 5 diametri, e talvolta di 4. A tempo di Pericle si portò a 6, e sempre senza base. I Romani la inalzarono fino a 7 e mezzo, e poi a 8 con aggiungervi base.

Quanto più s' inalza, più si degrada. Quest' ordine maschio non soffre sveltezza, nè moltiplicità di membri, nè piccola divisione di parti. Onde non ha bisogno di base. Il suo capitello non ammette membretti, nè intagli: ha da esser forte, nè comporta al più che tre parti, *collarino*, *ovolo* co' suoi *gradetti*, e *abaco*.

Il suo architrave deve esser senza fasce; al più al più ammette un regoletto. Il fregio può esprimersi con *metope* e con *triglifi* strisciati da gocce d' acqua. I *triglifi* esprimono le punte de' travi del tetto, e le *metope* gl' intervalli. È un bel vedere le *metope* quadrate, uguali, e fra loro ugualmente distanti; come anche i *triglifi* corrispondere nel mezzo della colonna: ma questa bellezza non va ecceduta al rigore. La sua cornice è con *mutoli*, che sono le punte de' travi che sostengono il tetto, col gocciolatoio, e colla cimasa.

DOSIO (*Gio. Antonio*) n. 1533 scultore e architetto fiorentino, costruì in Roma alcuni edifici, e in Firenze la cappella Nicolini in s. Croce ricca di marmi e di statue, e il palazzo dell' arcivescovado.

* DOSSALE. Il Vocabolario della Crusca lo definisce *la parte davanti della mensa dell' altare*. Ma *la Pietà di marmo, fatta di mezzo rilievo nel dossale dell' altare*, di cui parla il *Borghini*, unico esempio riferito, non si sa bene se scolpita fosse davanti o dietro l' altare medesimo. Certo è che il *dosso* è la parte posteriore del corpo.

DOTTO (*Vincenzo*) nobile padovano architettò nel 1609 a Padova la scala nel palazzo del Capitano ornata di colonne ioniche. Diede anche il disegno per il Monte di Pietà, il cui portone è con 4 colonne doriche, su le quali sono altrettante composite. Puh!

* DRAPPARE. Dipingere drappi.

* DRAPPEGGIARE. Lo stesso che drappare.

DUCA (*Giacomo* del) siciliano e discepolo di Michelangelo. Le sue architetture

in Roma sono orride : la lanterna su la cupola della Madonna di Loreto, e le porte laterali; il finestrone ne' palazzi di Campidoglio, il palazzo Panfili a Fontana di Trevi; il Casino Strozzi. Si fece però onore in Villa Mattei. Andò a Palermo per ingegnere maggiore, ma si rese così odioso, che fu trucidato. Fu disgraziato anche in poesia.

* DUOMO. Nome che si dà d' ordinario alle chiese cattedrali.

DURO. Un disegno è *duro*, se le parti del contorno o dell' interno sono espresse con troppo risentimento, se la pelle non ricuopre bene i muscoli, nè i ligamenti, nè le giunture: vizio di abili artisti per far pompa della loro scienza anatomica. Si è anche duro, quando le cose sono marcate con lumi e con ombre troppo forti e troppo vicine fra loro, per difetto di que' paesaggi che dolcemente conducono dai lumi alle ombre.

ECH

* EBANO. Legno indiano, nero, duro e pesante, molto usato dagli antichi nelle loro opere, ed anche nelle sculture. Il legno, detto *ebano rosato* dai moderni, non è *ebano*.

* EBREI. Pastori ed agricoltori, non conobbero le belle arti. Il loro tempio, che non doveva essere di buon gusto, era fabbricato pressochè tutto da artefici forestieri. Essi sapevano gettare metalli. Dio sa come!

* EBURNEO dicesi qualunque lavoro fatto d' avorio. Talvolta pigliasi solo per indicativo del colore, come si dicono le braccia *eburnee*, il petto *alabastrino*, ec.

* ECATOMPEDO. Tempio di cento piedi di larghezza.

* ECCENTRICO. Che non è intorno al medesimo centro.

* ECHEO. Vaso di bronzo o di terra, fatto a foggia di campana, che nella costruzione degli antichi teatri si collocava, affine di rinforzare la voce degli attori. Facevansi que' vasi più o meno grandi, secondo l' ampiezza del teatro,

e collocavansi in nicchie disposte espressamente, senza che però toccassero il muro da alcun lato. Nei teatri più grandi ponevansi fino a tre ordini di que'vasi. *Vitruvio* ne fa menzione, e dice che non abbisognavano ne' teatri di legno, ne' quali la voce risuonava a sufficenza, e non aveva bisogno d' essere rinforzata.

* ECHINO. Ornamento d' architettura, che dicesi anche uovolo, o ovolo; detto *echino*, non già, come alcuno scrisse, dalla corteccia esterna delle castagne, che non portò mai quel nome, ma precisamente dall' *echino*, o riccio marino spinoso.

* ECO DI LUCE. Si à dato alcuna volta questo nome in Francia alle ripercussioni di luce, introdotte in un quadro per sostenere la luce principale.

ECONOMIA è lo stesso che ordinanza. Mettere in un' opera le parti necessarie, tralasciar le inutili, fare spiccar su tutte la principale, costituir le accessorie abbastanza belle, ma non da distrarre dall' oggetto primario, impiegarne un numero sufficente da non far folla, e disporle tutte al loro luogo da non nuocersi scambievolmente, e dar a ciascuna il moto e l' espressione propria subordinata all' unità del soggetto, far in somma col meno possibile il più possibile, tutto questo è *economia*.

* EDERATE. Vesti e patere, ornate di foglie d' edera.

* EDIFIZIO. *Fabbrica* dicesi qualunque ordinaria costruzione; il nome di edifizio indica una costruzione più nobile, che serve anche talvolta di pubblico monumento, e quindi diconsi generalmente pubblici edifici quelli che fatti sono dalle nazioni o dagli stati. La grandezza e la magnificenza non formarono sempre il carattere di questi edifici; ove manchino la grandiosità ed il lusso, possono essere queste qualità compensate dal buon gusto. Gli antichi eressero in vero pubblici edifici di una grandiosità sorprendente; ma si osserva, che questo fecero principalmente allorchè, secondo i costumi di quella età, avevano più migliaia di prigionieri di guerra che facevano lavorare come schiavi, ed allorchè per alcune opere pubbliche, massime religiose, mettevano a contribuzione diversi stati. — *Leon Batista Alberti* dice che l' edificio è un corpo fatto di disegno e di materia, questa somministrata dalla natura, quello prodotto dall' ingegno con

applicazione di mente e di pensiero, alla quale dee aggiugnersi la mano di esperimentato artefice.

* EFEBEO. Camera del ginnasio, che da alcuni si crede destinata ad esercizii ginnastici o atletici. Ma perchè dunque *Vitruvio* la descrive come un quadrilungo pieno di sedili? Non poteva forse essere una scuola per i fanciulli di più piccola età?

EFFETTO è il prodotto d' una causa, e il risultato d' un' opera. Che cosa ha da risultare da una produzione delle belle arti? Dilettar la vista, muover il cuore, istruir la mente. Se un' opera produce questo triplice sentimento, il suo *effetto* è grande. Il volgo sente, e non sa perchè; il dotto sa la ragione di quel che sente; sa che sono ben eseguite le parti principali dell' arte, ciascuna delle quali è destinata a produrre un' impressione particore, che è il suo effetto proprio. La riunione di tutti gli effetti particolari cagiona un' impressione che è l' *effetto del tutto insieme*.

Affinchè un' opera produca *unità d' effetto*, convien che tutte le sue parti tendano ad un solo punto. Questo scopo centrale non si può fissare senza *l' invenzione*, in cui l' artista ha da creare il suo soggetto, e meditarlo attentamente nelle parti e nel tutto prima di eseguirlo. Per determinarsi con giustezza, vi vuol un ingegno grande, che nella scelta abbracci i dettagli, e non ne prenda che quel che gli conviene, senza farsi sedurre, nè perder mai di mira lo scopo cui tende. Bisogna aver talmente pensato all' economia dell' opera che sia tutta bella e fatta in testa prima di cominciare a metterla in carta, così che quel che si mette in opera non sia che un' opera di quel che si è pensato.

* EFFIGIE. Sembianza, immagine, aspetto. — Dicesi talvolta il ritratto di una persona. I Romani conservavano negli atrii delle loro case le immagini in cera de' loro antenati.

* EGICRANJ. Teste d'ariete, che veggonsi frequenti sulle are antiche, nei fregi ed in altri ornamenti architettonici.

* EGIDE, o EGIDA. Scudo di *Giove*, e più sovente di *Minerva*, ornato della testa della Gorgone, che vedesi di frequente sugli antichi monumenti.

* EGINETICO. Nome dato da alcuni moderni all'antico stile greco, sul fondamento che in Egina, prima forse che altrove, fiorì

una celebre scuola di scultura. Ma, come ha ingegnosamente notato il sig. *Cattaneo* nelle sue *Osservazioni sopra un frammento antico di bronzo rappresentante una Venere*, i frequenti avanzi di scultura di stile *eginetico*, che si dissotterrano negli scavi d'Italia, non sempre debbano credersi trasportati dalla Grecia; lo stile medesimo ravvisandosi nelle monete più antiche italiche, o *italiote* che dire si vogliano, e potendo ragionevolmente supporsi che le antiche colonie greco-italiche, superiori in materia d' arti alla Grecia stessa, come lo provano le monete anzidette, i vasi figurati antichissimi, detti *Etruschi*, o italo-greci, ed altri lavori, abbiano i principii dell' arte comunicati alla scuola d' Egina, ed a tutta la Grecia che in appresso gli adottò. E forse quelle colonie italiche quelle arti imparate avevavano dagli Etruschi, giacchè allo stile etrusco, più che ad altro, si accostano i lavori, che si dicono di stile *eginetico*, il quale per le succennate osservazioni, anzichè *eginetico*, dire potrebbesi *italico*, siccome praticato dalle più antiche colonie greche d' Italia, che all' Italia da prima, e quindi alla Grecia stessa lo comunicarono.

* EGIZIA (architettura) Fanno alcuni consistere il carattere dell' architettura egizia nella solidità delle sue costruzioni e nella rozzezza delle sue forme. Non è però questo carattere tanto particolare e distintivo, che le opere architettoniche di alcune nazioni antiche non possano mettersi in paragone con quelle degli Egizi per la loro grandezza e la loro solidità. Alcuni tempii che gl' Indiani scavarono nelle rocche, il palazzo di Persepoli, e forse il tempio di Gerusalemme, rivalizzare potevano colle grandi costruzioni degli Egizi. Ma gli scrittori che hanno esposta questa osservazione, non si sono forse fatti carico di un' altra egualmente importante, delle relazioni cioè che passavano ne' tempi più antichi tra gli Egizi e i Persiani, e tra gli Egizi e gl' Indiani, sul qual punto di critica erudizione ha scritto il de Pauw; e dell' altra ancora più patente, che se gli Ebrei fabbricarono il loro tempio, non ne intrapresero la costruzione se non molt' anni dopo l' uscita loro dall' Egitto, e che di là avevano portato gl' insegnamenti delle arti che presso di loro parzialmente fiorirono.

Si pretende parimenti che

l'incivilimento abbia cominciato a perfezionarsi nell'alto Egitto, e che i monumenti di architettura che ivi trovansi, debbano giudicarsi molto più antichi di quelli del basso Egitto. I primi abitatori di quella provincia viveano sulle coste del golfo arabico in caverne scavate nelle montagne e negli scogli; e quindi cominciarono a formarsi gli edifici sotterranei nel seno delle rocce, i quali ancora formano oggigiorno l'ammirazione di coloro che percorrono quella regione. Resterà sempre dubbio se l'idea di scavare gli edifici nella pietra sia passata dall' Egitto nell' India, o dall' India nell' Egitto; ma rimarrà sempre una forte presunzione a favore di coloro che dalle grotte naturali deducono l' origine primaria dell' architettura. I naturalisti potrebbero ancora colle loro sagaci osservazioni confermare in qualche modo questa opinione; giacchè in molte grotte naturali, dai medesimi descritte, si trovano archi di diverse forme, porte, volte grandiose, gallerie; e le stalattiti, e le stalagmiti tengono spesse volte il luogo di colonne, di pilastri, di basi, di capitelli, di ornamenti di diverso genere, e potevano in quei tempi più rimoti fornirne l' idea ed il pensiero.

Le piramidi sono certamente nel numero degli edifici più solidi che si conoscano sul globo, ma non dee già credersi per questo, che tutti gli edifici degli Egizi fossero costrutti con materie egualmente indistruttibili, e che tutti per conseguenza portassero il carattere di una eguale solidità. Di fatti a fronte delle piramidi, che tuttora esistono, non si trovano se non iscarsissime le reliquie degli antichi palazzi e degli altri edifici che i sovrani, fabbricatori delle piramidi, non avranno mancato di costruire. La ragione se ne trova da alcuni nella totale mancanza dei boschi in quella regione, per cui gli edifici si formavano di mattoni non cotti, o cotti semplicemente al sole, laonde incapaci si rendevano a resistere lungamente alle ingiurie del tempo.

Le fabbriche egiziane che ancora si veggono, e dalle quali solo possiamo giudicare dell' antica architettura di quel popolo, hanno un carattere di grandiosità e di semplicità che a prima vista sorprende. Questo è dovuto in gran parte al costume di fabbricare con masse di pietre grandissime, e talvolta di una dimensione

straordinaria, e con colonne di tale altezza e dimensione che non si veggono altrove le uguali. Ma con una attenta osservazione si trova che questi edifici mancano d' ordinario di simmetria, di belle proporzioni e di eleganza. Alcuna volta mancano affatto di ornato, altre volte ne soprabbondono, e le diverse parti dell' ornato o non sono ben collocate, o sono del gusto che da molti vien detto *freddo* e *secco*. Sembra che l' architettura, nata forse ne' tempi più remoti in Egitto, abbia fatto in quel paese i più rapidi progressi, ma non abbia mai potuto giugnere a quel grado di perfezione che accoppia la solidità alla eleganza.

Noi non conosciamo delle opere architettoniche degli Egizi se non le grotte, le piramidi, gli obelischi, molti de' quali furono trasportati fuori dall' Egitto, e massime in Italia; il laberinto, del quale non abbiamo più che le descrizioni di Erodoto di Strabone e di Plinio; i canali, le camere monolite, o sia formate di una sola pietra, e vari tempii tutti coperti di geroglifici, o circondati di statue d' animali, di sfingi e di obelischi.

Dalla ispezione di quelle fabbriche si raccoglie che le mura delle medesime erano di una immensa grossezza, che i tetti ordinariamente erano formati di pietre di un sol pezzo, che passavano da un muro all' altro; che per sostenere questo peso grandissimo s' impiegavano colonne quadrate, ottagone, esagone, e talvolta rotonde, delle quali variate erano sommamente tanto le proporzioni, quanto gli ornamenti; che queste colonne il più delle volte non aveano base, ma solo un semplice sostegno; che varia pure era la forma dei capitelli, i quali talvolta non erano che uno sporto quadrato, liscio, o coperto di geroglifici, tal altra erano ornati di fogliami, o rappresentavano un vaso posto sulla colonna, o una campana rovesciata, o una imitazione imperfetta della palma; che gli Egizi non conoscevano nè il fregio propriamente detto, nè l' architrave, o il cornicione, ma a questi sostituivano sovente pietre rozzamente collocate sulle colonne medesime; che i loro intercolonni occupavano di rado uno spazio maggiore di tre piedi; che in alcuni tempii le porte erano più strette a basso che in alto; per il che il Pococke le ha nominate, forse non troppo

esattamente, piramidi; che finalmente, sebbene il detto scrittore pretenda che gli Egizi conoscessero la costruzione delle volte, tuttavia ben pochi sono gli archi che si veggono nei loro edifici. Queste osservazioni possono farsi sui monumenti, dei quali si veggono i disegni nelle opere del Pococke, del Norden, di Paolo Lucas, del Maillet, e nelle più recenti del Cassas e del Denon.

Non giova parlare dell'architettura, nè dei monumenti architettonici dell'Egitto sotto i Tolomei, sotto i Romani, ed al tempo dei Saraceni. Le opere di quei tempi non appartengono punto all' architettura egizia, e non ne conservano alcun carattere. Sotto i Tolomei si praticò l' architettura greca, sebbene il gusto puro e nobile di questa soffrisse alcuna alterazione per la sua mescolanza colle forme egizie. Sotto i Romani ancora si continuò a praticare l' architettura greca in Egitto, ed un monumento di questa architettura in quell' epoca è la celebre colonna d' Alessandria, detta la *colonna di Pompeo*. Sotto i Saraceni finalmente l' architettura assunse il carattere proprio di quella nazione, e le fabbriche dei Saraceni in Egitto molto si assomigliano a quelle dei Mori della Spagna. Si osservano tuttavia alcuni capitelli stravagantissimi nell' acquedotto di Alessandria; e gli avanzi, che ancora si veggono di alcune antiche moschee, portano i caratteri medesimi di quelle più antiche dell' Oriente.

I principali monumenti architettonici degli antichi Egizi, o piuttosto le opere ad essi particolarmente appartenenti, erano le grotte sotterranee, che il Vanslebio ammirò nella Tebaide, e che grandissime trovansi presso la città di Siout, e copiose presso Hajar Silcily, o la catena degli scogli, alcune altresì ornate di geroglifici della forma più antica; le piramidi dell' Eptanomide, o dell' Egitto centrale, gli obelischi, dei quali alcuni sono stati trasportati nell' Oriente, in Italia ed anche in Francia; il laberinto ben descritto da Erodoto, Plinio e Strabone, il quale non era sostanzialmente che una immensa riunione di camere; i canali che principi benefici fecero aprire per la prosperità di quella regione, ed annunziano nella loro costruzione ingegno, idee grandiose ed una specie di ardimento; le camere *monolite*, o formate di una sola pietra, delle quali una grandissima viene descritta da Erodoto, e molte

piccole in figura di tempietti chiusi in altri tempii maggiori sono state osservate dal Denon. Finalmente quegli immensi tempii coperti di geroglifici dipinti o scolpiti, ed ornati sul davanti di animali, di sfingi e di obelischi. Di questi una parte è stata pubblicata dal sullodato Denon e dal Signor Dutertre.

* EGIZIO. Lo stile egizio ha un carattere tutto proprio, che lo distingue da quello delle altre nazioni, il che ha fatto credere che presso quel popolo nate fossero le belle arti, come forse nacquero presso altri popoli dal gusto di abbellire i lavori meccanici. Le sculture egizie non si distinguono mai per bellezza di forme; le gambe non sono separate, il viso è sempre allungato, i lineamenti sono poco prominenti; le donne sono strette ne' fianchi, e larghe eccessivamente nel petto; d'ordinario si vede nelle figure l'aspetto della tristezza, forse abituale di quel popolo, che non conosceva la musica, nè la ginnastica, nè gli altri trattenimenti dei Greci. Contuttociò gli egizi artisti avrebbero potuto eseguire opere molto migliori, giacchè si trovano figure di animali, da essi ottimamente lavorate, e solo sembrano non avere mai ricercato i migliori modelli nella figura umana. Si attribuisce questo al loro isolamento dalle altre nazioni, alla loro origine, forse etiopica, che il *Volney* ha creduto di vedere nella testa della grande Sfinge, al loro attaccamento, scrupoloso alle antiche costumanze, e più ancora al loro culto religioso ed agli oggetti di quel culto. Nello stile egizio però si distinguono da alcuni, come dal *Winckelmann*, tre, da altri cinque periodi, dei quali solo il primo potrebbe dirsi veramente dell'arte egizia, giacchè gli altri si riferiscono alle epoche del dominio persiano, macedonico, greco e romano. L'ultimo, cominciato solo sotto *Adriano*, non presenta che uno stile d'imitazione

ELEGANZA non è bellezza, non è grazia, ma un misto di grazioso e di bello. Se il bello è ne' giusti rapporti delle parti fra loro e col tutto, e se la grazia è in un perfetto accordo delle affezioni morali co' movimenti fisici, dalla riunione di questi due ingredienti (evitando sempre il serio e il forte) risulterà l'*eleganza*.

L'eleganza dunque non è nel secco, nell'effeminato, negli ornamenti inutili,

nelle incorrezioni affettate de' profili, nella scelta di mode strane, ne' contorni ammanierati. L' eleganza richiede gusto fino, proprietà di espressioni, e un giusto accordo di queste cose col carattere dell' opera.

L' *eleganza* non è precisamente il contrario della rozzezza; vi si oppone bensì, perchè richiede gentilezza e flessibilità. Perciò il Mengs l' ha fatta consistere nella varietà delle linee curve e degli angoli, perchè la flessibilità d' un contorno ondeggiante consiste nella varietà, e questa varietà costituisce l' *eleganza* di Correggio.

* ELEOTERIO. Camera nei bagni antichi, nella quale si conservano gli oli ed i profumi; fors' anche si ungevano gli atleti.

* ELETTRO. Nome dato dagli antichi al succino, ed anche ad una lega metallica, ad una specie di oro basso. *V.* SUCCINO.

* ELEVAZIONE. *V.* ALZATO.

* ELEZIONE. Vocabolo dei pittori, che appartiene alla *invenzione*, nella quale si fa gran conto della buona *elezione* dell' attitudine delle figure, del modo di vestirle, della situazione, del compimento tutto, della storia, del momento dell' azione, ed anche dell' aria delle teste. Alcune pitture, ben lavorate da ottimi maestri, non riescono nè belle nè dilettevoli, perchè è stato da essi scelto il punto meno bello e meno proporzionato alla cosa rappresentata. Non si può scegliere il migliore senza fino discernimento.

* ELIACO. Quello che ha relazione col sole. Quindi *eliaci* furono nominati vari antichi bassirilievi.

* ELICI. Volute minori del capitello corintio. Chiamansi ancora con tal nome gli steli di ellera attorcigliati. Dal *Galileo* e dal *Viviani* quella curva, che s' avvolge spiralmente intorno ad un cilindro, dicesi *elica* — *Elici* dicevansi pure presso i Romani i grandi condotti delle acque.

* ELIOCAMINO. Camera delle case romane esposta al sole, perchè fosse da quello riscaldata.

* ELIOTROPIO. Nome dato dai Greci agli orologi solari. Alcuni se ne veggono sugli antichi monumenti.

* ELISI (CAMPI) Luogo tranquillo ed ameno, soggiorno delle anime virtuose. Bella idea per l' ornamento di un giardino, della quale gl' inglesi hanno spesso approfittato; spazio vasto, silenzioso; un ruscello o più ruscelli, alberi rari, bella vedute in lontananza, qualche tempietto, statue, busti e cose simili.

* EMATITE. Ossido di ferro rosso o nero, che trovasi in molte miniere di quel metallo. Gli antichi, e specialmente gli Egizi, ne fecero picciole statuette, ed anche incisioni, o intagli in incavo, specialmente di quelli che detti sono *abraxas*, e pietre *abrassee*. Della ematite rossa si fa il così detto lapis rosso, d' onde il nome generico di matita alle diverse sorta di lapis. *V.* MATITA.

* EMBLEMI. Figure simboliche, accompagnate ordinariamente da qualche motto. Spesso se ne fa uso nella pittura. — Sono ben noti gli emblemi di *Alciato*. — Alcuni opinano che l' emblema differisca dall' impresa solo perchè in quello si ammettono i corpi umani.

* EMBRICI. Lastre, piuttosto che *tegole* di terra cotta, della lunghezza di due terzi di braccio, colle quali si cuoprono gli edifici. Hanno essi da ogni lato un risalto o una picciola sponda, la quale appunto sulla commettitura dell' uno coll' altro si copre con alcune lastre, pure di terra cotta, torte a doccia, che diconsi tegole, o tegolini. Sono gli embrici da un capo un poco più stretti, dall' altro un poco più larghi, onde possano essere sottoposti l' uno all' altro, e dare scolo all' acqua piovana. — In alcun luogo, come in Lombardia, si sono abbandonati gli embrici, e si fa uso delle sole tegole per le coperture dei tetti.

EMERE (*Grazia* d') architetto spagnuolo edificò nel 1594 la chiesa parrocchiale di Valara con facciata di 4 colonne ioniche su piedestalli, e con un poggio ornato di statua. La chiesa ha del gotico: l' altar maggiore è d' un altro gusto: ha 4 colonne composite con altrettante corintie.

* EMICICLI. Macchine teatrali degli antichi, forse equivalenti ai laterali delle nostre scene. — Sedili dei Romani, il cui dorso formava un semicircolo.

* EMIDIPLOIDE. Picciolo manto delle femmine greche. Vedesi talvolta sulle vittorie.

* EMINENZA. Terreno elevato al di sopra del livello ordinario della pianura. Se ne fanno di artificiali; ma queste debbono essere ornate d' alberi in maniera pittoresca, ed offerire una bella vista.

* EMIOLIA. Sesquilatera. Specie di proporzione, accennata dal *Varchi* nei giuochi della pittura.

* EMISSARIO. Canale che serve a scaricare le acque di un lago. I Romani

ne fecero alcuni maravigliosi. Ancora si ammira l'architettura di quello del lago di Albano.

EMULAZIONE. Sorella savia della invidia maligna. È una gara virtuosa che porta alla gloria. Si languisce senza questo stimolo di sorpassare i più eccellenti. L'invidia è un macello, *l'emulazione* è una corsa per sorpassare non già i più pigri, ma i più valenti.

Il Pussin prese per rivali i gran maestri dell'antichità greca, le Sueur si scelse Raffaello per rivale. Chiunque intraprenda qualsisia opera, si proponga di farla meglio di qualunque altra sia stata fatta nello stesso genere. Si figuri un concorso, in cui sieno esposte le più insigni opere del soggetto proposto. Il concorrente vi esponga la sua, e con somma equità sostenga le parti di se stesso, de' rivali, e di giudice. Riconosca gli errori, per i quali non ha conseguito il premio. Ritorni al secondo concorso. Faccia meglio: si formi la più grand' idea della sua arte, e si faccia rivale dell' arte stessa.

ENCAUSTO. Pittura usata da' Greci con cera, la quale si riscaldava fin quasi a bruciarsi, e bruciare è l'*encausto* greco. Di tal pittura parla Vitruvio e Plinio. È caduta in dimenticanza fin alla metà di questo secolo. In Francia ha M. Caylus cercato di rimetterla. In Italia ora è in moda.

* ENCICLEMA. Negli antichi teatri la scena non rappresentava mai una camera, o un luogo chiuso: siccome però l'azione non sempre aveva luogo in un campo, o in una piazza, compariva una macchina o un palco portato su quattro ruote, ove trovavasi qualche sedile, e questo rappresentava l'interno di un edifizio, e dicevasi *enciclema*. Dicevasi *exostra*, allorchè la macchina era mossa non da ruote, ma da curri, e cilindri.

* ENTASI. Rigonfiamento del fusto della colonna che forma una linea curva dolcissima.

ENTINOPO di Candia contribuì alla fondazione d'una città così singolare qual è Venezia. Egli fu tra que' primi che per sottrarsi dalle crudeltà de' Goti si rifugiarono nelle lagune dell' Adriatico, e vi fabbricò una casa, che restò sola per alcuni anni. Indi se ne fabbricarono 24. Ecco il germe di Venezia. Quelle case s'incendiarono tutte fuorchè quella di Entinopo, la quale si convertì poi in

chiesa, nella chiesa di s. Giacomo a Rialto, ch' è il quartier più antico di Venezia.

ENTUSIASMO è nelle belle arti una viva impressione eccitata dalla bellezza. Questa impressione infiamma l' artista a rivedere incessantemente le produzioni belle, e lo accende d' amore, di zelo, di emulazione per imitare la bella natura, per lodare quanto ammira di bello, e per sorpassare i più eccellenti maestri. L' *entusiasmo* è l' espressione infallibile dell' ingegno. È un dono della natura, gradevole ed utile per chi lo ha, e per chi lo cagiona.

L' *entusiasmo* scema coll' età, e colla mancanza della riuscita. Se allora si vuole affettarlo, è nocivo e ridicolo.

Più ridicolo è in chi non l' ha mai avuto, e vuole dar a crederlo. Vi sono gl' ipocriti anche in questo, e questa ipocrisia è contagiosa. Il falso entusiasmo, ch' è un' impostura, si conosce subito per la moltiplicità degli epiteti diffusi e noiosi, e per le esclamazioni studiate, prive di sentimento e monotone. Chi sente s' esprime con chiarezza e in una maniera sempre nuova. Come variano le sue sensazioni, interessa, e comunica le sue impressioni. Ma quando l' *entusiasta* si ripete ed è oscuro, raffredda chi lo ascolta; è un commediante.

I falsi *entusiasmi* sono nocivi alle arti più dell' indifferenza e della freddezza stessa: poichè fanno passare ingiustamente per poco sensibili quelli che sentono come meritano gli oggetti, e ne parlano a tenore delle loro impressioni. Gl' ipocriti vogliono tiranneggiare.

EOSANDER architetto del secolo XVIII innalzò la nuova ala del castello di Konigsberg, e il cortile della zecca per ordine di Federico I. re di Prussia.

* EPICICLO. Cerchio posto sopra altro cerchio.

* EPIGRAFE. Inscrizione, più sovente apposta ad un edificio.

* EPISCENIO. Palco, o piano superiore nell' antica scena, che ne aveva fino a tre.

EPISODIO non è necessario all' azione principale, ma vi deve esser così legato che concorra all' espressione dell' assunto. È perciò difettoso se non lega, se è contrario all' espressione, se è basso e comico, quando l' argomento è nobile e gentile.

* EPISTILIO. Sinonimo dell' architrave. Esso è quello che posa immediatamente sulle colonne.

* EPITAFIO. Inscrizione sepolcrale. In architettura dicesi talvolta un' opera di scultura in cui entrano emblemi o allegorie, e che si colloca contro un muro, in modo da potersi anche ritogliere a piacere.

* EPOCHE. Il *Winckelmann* ne ha stabilito il primo nella storia dell' arte. Ma sono tutte certe? Meglio forse direbbersi *periodi*.

* EPOMIDE. Specie di diploide, o manto corto, diviso in due parti, che le femmine greche portavano sugli omeri.

EQUESTRE. Le statue equestri sono le opere più importanti della scultura, sì per la grandezza ordinariamente colossale, come per esser destinate alle persone più celebri, debbono riunire l' ammirazione della posterità per l' eroe e per l' artista.

Se fosse vero che i Romani eressero una statua equestre a Clelia, o alla figlia di Valerio Publicola, converrebbe dire che in Roma fiorissero le arti prima che in Grecia; e questo è interamente falso.

Vero è bensì che di tante e tante statue equestri antiche ce ne sono rimaste ben poche; le principali sono quelle di Marco Aurelio e di Nonnio Balbo, e sono del tempo della decadenza delle arti.

Si rimprovera all' antichità, specialmente da' Francesi, il non aver saputo rappresentar bene i cavalli; forse per fare risaltare più la bellezza dell' uomo. Il Falconet per far primeggiare la sua statua equestre di quel Pietro che si chiama il Grande, ha dato più nelle trombe; ma, con quanta ragione, lo veggano i buoni artisti osservatori delle bestie. È ben osservabile che in quella statua equestre la testa di Pietro il Grande è di Madama Collot allieva e poi nuora del Falconet. Fu anche scultrice Properzia dei Rossi bolognese nel XVI. secolo, la quale perseguitata e calunniata da un artista geloso chiamato Amico, abbandonò la professione e morì di dolore.

EQUILIBRIO. Ogni corpo, le cui estremità non sieno ritenute da ogni parte e bilanciate sul loro centro, deve necessariamente cadere.

Nella composizione l' equilibrio o la ponderazione è l' arte di distribuir gli oggetti con discernimento tale, che una parte non resti vuota mentre l' altra è troppo piena; tutta la distribuzione deve parer naturale, e non mai affettata.

Per l'*equilibrio* delle figure che rappresentano uomini o altri viventi, convien

consultare Leonardo da Vinci, e studiar la meccanica e l'anatomia. L'*equilibrio* di una figura è il risultato de' mezzi ch' ella impiega per sostenersi sì nel moto che nel riposo.

Nella successione de' momenti, ne' quali il corpo si muove, egli passa dall' equilibrio alla rottura di esso equilibrio. Onde dalla rottura dell' equilibrio perfetto nasce il moto, e dal ristabilimento di esso equilibrio nasce il riposo.

Il moto quanto è più forte e pronto, con altrettanta violenza e prontezza il corpo getterà il peso da una parte all' altra della linea di direzione, la quale prima lo sosteneva ugualmente da ambe le parti.

Dalla scienza dell' *equilibrio*, dipendente tutta dall' anatomia e dalla meccanica, nascono nelle arti principii certi, che producono nelle opere quelle bellezze vere di espressione, di varietà e di grazie naturali, che mal a proposito hanno la denominazione oscura di *non so che*.

Il minimo cangiamento nella situazione d' un membro muta la disposizione negli altri; questo è determinato dalla giusta proporzione delle parti, e dall' abitudine de' movimenti. Perciò, se una figura ben conformata agisce naturalmente, dà idea di facilità, di grazia, e dell' espressione del suo interno.

EQUIVOCO di qualunque specie sia, e ve ne sono di molte specie, va sempre attentamente evitato.

* EREMITAGGIO, o ROMITAGGIO, o EREMO. Piccola abitazione in luogo solitario, soggiorno di uno o più romiti. — Casuccia nel luogo più rimoto di un parco, o di un giardino. — Talvolta casa di campagna isolata, nascosta, lontana dalle strade pubbliche.

* ERESIA. Nelle belle arti è tutto quello che si scosta dalla natura e dalle regole dell' arte.

* ERGASTOLO. Sorta di carcere, ove più comunemente i delinquenti scontano la pena della reclusione. Se questi sono numerosi, si presenta un bel campo all' ingegno degli architetti, i quali riunire debbono in questa sorta di edifici solidità, sicurezza della custodia, vasta e comoda disposizione delle camere e delle sale di lavoro, ed anche una specie di maestà e di decenza nell' esterno. Il disegno dell' ergastolo di Milano, altrimenti detto *Casa di correzione*, è stato pubblicato colle stampe.

ERISICTON figlio di

Cecrope incominciò nell' isola di Delos il tempio d' Apollo, che fu poi ingrandito a spese di tutta la Grecia, e divenne uno de' più famosi. Conteneva fra le altre rarità un altare mirabile, tutto di corna di differenti bestie congegnate insieme senza altro legame.

* ERME si nominano quelle pietre quadrate, la cui parte inferiore andava sempre diminuendosi a foggia di un cono rovesciato, e la cui parte superiore sosteneva una testa d' Ercole o di Mercurio. Secondo una tradizione riferita da Servio, si sarebbono introdotte da principio queste figure in memoria di Mercurio mutilato delle due braccia dai figli di Corio sul monte Cellenio. Sembra che gli Ateniesi fossero i primi inventori delle erme, e che quindi in tutta la Grecia servissero ad ornare i ginnasi e le palestre. Quel nome al tempo di Suida fu applicato ad indicare qualunque pietra quadrata, ed alle teste di Mercurio e di Ercole si aggiunsero sulle pietre medesime quelle di Teseo e di altri eroi. Erme si veggeno alcuna volta altresì sulle medaglie romane adoperate talora anche per ornamento d' architettura. Luciano rammenta erme con due teste addossate; quindi vennero le *ermatene*, gli *ermeracli*, gli *ermeroti*; le erme *geminate*, ec. molte erme ricevettero le teste dei filosofi, e collocate furono nelle biblioteche. Le erme dei Greci furono dette altresì termini dai Romani, ed applicate a quell' uso; queste non furono sovente se non pietre quadrate poste sulle vie pubbliche, e sormontate dalla testa di alcuna deità protettrice delle vie medesime, ed ornate talvolta di analoghe iscrizione. Questi termini fatti di marmo, di alcuna rozza pietra, o anche di legno rozzamente intagliato, servirono alcuna volta di paragone presso i Romani agli uomini stupidi o indolenti. Nei giardini collocavasi su quelle pietre una testa di Priapo protettore degli orti, e talvolta sul cippo si scolpivano le parti della generazione.

* ERMATENEA. Erma sostenente due teste accollate, così detta forse, perchè le prime portavano le teste di *Mercurio* e di *Minerva*, detta anche *Atene*.

* ERMERACLE. Erma sostenente la testa di *Ercole*. Così *Ermerote* quella portante le teste di *Mercurio* e d' *Amore*.

* ERMAFRODITI. Bellissime statue ce ne rimangono, perchè gli antichi si

sono studiati di riunire in esse le bellezze dei due sessi. Il sono è d'ordinario femminile, gli organi del sesso sono maschili; la struttura del corpo ed il volto sono più da donna che da uomo. Sebbene un sesso sia sempre nella natura ben determinato, a torto si attribuisce tuttavia la creazione degli ermafroditi alla sola finzione, alla sola immaginazione dei Greci. Quegli esseri mostruosi eccitarono forse più vivamente la libidine, ed infiammarono l'immaginazione degli artisti che nobilmente li rappresentarono. Un Tedesco ha scritto un volume in 4.° *dei cornuti* e *degli ermafroditi*; un *trattato degli ermafroditi* è pure stato stampato a Parigi, ed in esso molti esempi si riferiscono di queste aberrazioni della natura.

ERMODORO di Salamina fece per ordine di Postumio Metello al tempio di Giove Statore un portico con 6 colonne d'avanti e da dietro, e con 11 ai due fianchi, e tanto lontane dal muro della cella quanto il loro intercolonnio. Gli si attribuisce anche il tempio di Marte nel Circo Flaminio. Forse di lui intese parlar Cicerone come dell'architetto più capace per la costruzione di un porto di mare.

ERMOGENE d'Alabanda fece in Teo un tempio di Bacco di otto colonne ioniche senza muro e senza cella. Ne restano ancora le ruine, e vi si osservano le basi senza plinto, e i capitelli colle volute angolari. Egli eresse in Magnesia nell'Asia Minore un tempio a Diana parimente d'ordine ionico con portico *pseudodiptero*, cioè falso doppio alato: consisteva in 8 colonne d'avanti, e altrettante da dietro, e in 15 per ogni lato, così che guardato di faccia pareva con ale doppie, mentre le avea semplici. La distanza tra esse colonne e il muro della cella era di due intercolonni. Vitruvio loda molto Ermogene per questa invenzione economica, comoda, e maestosa; e lo loda anche per altre disposizioni, per le quali egli rese bella l'architettura che riteneva ancora della sua primitiva rozzezza. Ermogene fu anche scrittore d'architettura, come lo furono quasi tutti gli artisti antichi. Ognuno scriveva su quanto avea operato, e ne dava conto.

EROI più che uomini. Nella loro gioventù non solo Apollini, ma Antinoi. Nella virilità non Giove Olimpico, ma non la cedono che a Giove: Diomede cozzerebbe con Marte. La

loro vecchiaia è maestosa senza verun segno di decrepitezza. In ogni età le loro forme sono grandi; l'artista vi neglige le picciolezze della debolezza. Portamento semplice, ben lontano da ogni affettazione. Statura alta, dunque testa piccola: una testa grossa convertirebbe Ercole in un gigante. Espressione senza alterazione; la loro collera non degenera in furore, il dolore di Laocoonte non degrada la sua bellezza. Se quel sacerdote presentasse un viso orrendo, non sarebbe più un eroe, ma uno schiavo aguzzinato alla catena, l'*eroico* è al di sopra dell'uomo.

* EROICO. Quello che ha relazione agli eroi. *Eroici* sono i tempi anteriori alla presa di Troia; *eroico* è il genere che rappresenta le azioni degli uomini di que' tempi; *eroico* quindi dicesi uno stile, nel quale a torto il *Millin* vorrebbe far entrar molto dell'ideale, *eroico* il vestimento, l'atteggiamento, ecc.

ERRARD (*Carlo*) n. 1606, m. 1689. fu scelto per direttore dell'Accademia di Francia che Luigi XIV. stabilì in Roma. La sua chiesa dell'Assunta in Parigi è inarchitettonica.

* ERUDIZIONE. Riunione di cognizioni scientifiche e letterarie, principalmente istoriche e mitologiche, necessarie agli artisti, e che loro riescono di grandissimo ornamento.

ERWIN di Steimbach m. 1335, lavorò 28 anni continui alla cattedrale e alla torre di Strasburg. Fra le opere di gotico moderno questa è una delle più strepitose. La facciata è alta 240 piedi, e la torre vi si erge sopra 334; onde la torre è alta 574. Essa torre è quadrata in tutta la facciata della chiesa, e ai tre lati sporgenti in fuori tutta traforata a giorno; diviene poi ottagona aperta d'ogni dove, e accompagnata da 4 scale esterne forate a giorno; finalmente si fa conica con una lanterna in cima. Le colonne e le sculture vi sono profuse, e fanno della fabbrica un merletto. Entro la chiesa è la statua di Erwin. Gli ornamenti del fregio fanno conoscere il gusto del secolo. Un porco porta l'acqua santa seguito da molti altri porci, e da asini vestiti tutti d'abiti sacerdotali. Viene una processione di scimie, una volpe in reliquario, una monaca partorisce a canto a un monaco. E quanti altri strambotti? Ad Erwin succedette Gio. Hiltz di Colonia il quale proseguì la torre, che fu terminata nel 1449

da un architetto di Svevia di nome ignoto.

Si crede che i *Liberi Muratori* derivino da' veri muratori della torre di Strasburg, i quali per la loro maestria furon consultati per le torri di Colonia, di Vienna, di Milano ec. Eglino fecero delle leggi, e formarono una specie di tribunale per decidere le questioni su le fabbriche che si facevano altrove. Quindi i *Muratori* cerimoniosi, e misteriosi, i quali vantano uguaglianza e carità.

ESAGERAZIONE è viziosa da per tutto, nelle forme, nell' espressione, nei movimenti, negli affetti. Niente deve comparir esagerato dal punto di veduta.

* ESAGONO. Figura piana rettilinea di sei lati e sei angoli. Dall' essere questi eguali o ineguali nasce l' esagono regolare o irregolare.

* ESASTILO. Tempio, la cui facciata principale era ornata di sei colonne.

ESCOBEDO (*Gio.*) Monaco Gerolimino istruito nella geometria e nell' architettura riparò per ordine della regina Isabella il famoso acquedotto di Segovia sua patria, opera romana. Egli lo ridusse a tre ponti più utili che magnifici, per i quali distribuì l' acqua nella città.

ESECUZIONE. Non basta idear cose belle, bisogna che sieno ben fatte. Così fissano meglio lo sguardo, piacciono più e interessano.

* ESEMPLARE. Dicesi di cosa eccellente nel suo genere, proposta alla imitazione. Quindi i *greci esemplari* tanto preziosi per gli artisti. Dicesi anche *esemplare* nel linguaggio dell' arte l' idea, il modello, e talvolta la copia.

* ESERGO. Parte della medaglia al di sotto del tipo, nella quale si pone una iscrizione, che cammina in linea retta, ed in piedi, non coi caratteri rovesciati all' intorno della medaglia, come avviene delle leggende.

* ESOMIDE (*Exomis*). Tunica usata dai Greci, bianca, senza ornamenti e munita di una sola manica.

* ESPERIENZA. Conoscimento pratico di cose e di metodi particolari, acquistato mediante l' uso. Nulla di più necessario agli artisti.

ESPOSIZIONE. Per quanto bello sia un oggetto, se non è ben situato, non ispicca. Onde gli artisti debbono badare all' *esposizione* delle loro opere, e farle convenienti al luogo e alle circostanze. Gran vantaggio, se si può sceglier il sito.

L' *esposizione* delle opere al giudizio del pubblico mantiene l' emulazione degli artisti. In queste occasioni l' ignoranza moltiplica i giudizi assurdi, l' intelligenza e il gusto li rettifica: dal concorso del gusto e dell' ignoranza si forma quel giudizio che dà ai talenti il luogo che meritano. Queste *esposizioni* diverrebbero più utili, se vi si mettesse a canto qualche capo d' opera di qualche gran maestro. Che fuoco non sentirebbero i giovani vedersi rivali un Raffaello, un Palladio!

ESPRESSIONE degli affetti e de' sentimenti interni. Ogni vivente ha sensazioni, e ogni artista è obbligato ad esprimerle.

Anche ogni corpo non vivente ha il suo particolar carattere, e anche questo deve esser espresso dall' artista. L' arte non soffre niente d' insignificante.

L' artista non può dare alle sue figure che l' espressione d' un istante. Non può fissarsi questa rappresentazione istantanea senza le idee del passato e dell' avvenire. La mente umana è in un moto perpetuo dal preterito al presente, e dal presente al futuro. Questa ondulazione divien più rapida quanto meglio rappresentato è l' oggetto. Dacchè si è eccitato dalla prima illusione, si concepisce meglio il movimento della figura ben imitata.

Deve l' artista osservare continuamente nella natura vivente tutte le gradazioni relative alle età, al sesso, agli accidenti, alle circostanze; deve studiar gli uomini ne' momenti delle affezioni più dolci e delle passioni più violenti. Allora saprà rappresentare la vera *espressione* degli oggetti.

Ma non basta che l'*espressione* sia vera e giusta; ha da essere in tutte le parti conveniente all' argomento dell' opera. Tutte le figure, il sito, gli episodi, gli accessorii, il tono generale, le tinte particolari, il colore, i panneggiamenti, tutto deve contribuire a fortificare l' espression principale per far penetrare allo spettatore i sentimenti che l' artista si è proposto di eccitargli. Le bellezze stesse, se sono contrarie a questo scopo, divengono difetti, perchè sono fuori di luogo.

Ma per comunicar sensazioni, bisogna riceverne; e per riceverne bisogna esser sensibile, ma ben sensibile. Ognuno è sensibile, ma rari sono i ben sensibili, perciò rari gli artisti eccellenti.

Raffaello sortì dalla natura una sensibilità la più ben organizzata. Egli non poteva esser toccato che da cose espressive. Concepì le prime idee dell' *espressione* figurata nel veder le opere del Masaccio, e i cartoni di Leonardo da Vinci. Studiò poi la natura in tutti i suoi aspetti, e particolarmente le affezioni interne che si esprimono nel corpo. La sua prima cura nel comporre un quadro era l' *espressione*, cioè esaminare quali passioni doveano aver le persone in generale; indi calcolava il grado di queste passioni, e determinava le persone alle quali conveniva darle; quali specie di figure dovea impiegare, in qual numero, e in quale distanza dall'oggetto principale, affinchè dessero più risalto all' assunto. A questo effetto concepiva l' estensione della sua opera, determinava la grandezza del campo, i rapporti scambievoli dell'espressione dell'oggetto primario e de' principali gruppi. Considerava se l' azione è d' un istante, o al di là, se è d' un' espressione forte, o debole, o temperata; se è preceduta da qualche avvenimento, o seguita da un altro; se la scena era tranquilla o tumultuosa, lieta o tetra, ordinaria o singolare, gradevole o lugubre. Fatte queste riflessioni sceglieva il più necessario per disporre il suo oggetto principale, e gli dava la più grande verità e chiarezza. Metteva poi le altre cose secondo la loro importanza; le meno importanti erano le ultime. In questo modo le sue opere non mancarono mai di parti essenziali, non ebbero niente d' inutile, e il bello vi spicca sempre. Quando passava a ciascuna figura in particolare, non vi cercava l' attitudine più pittoresca, ma rifletteva quel che accade entro un uomo in circostanza simile. Pensava poi all' effetto di tale o tale passione sul personaggio che rappresentava, e qual parte del corpo dovea esser mossa per esprimerla: se a quella parte dava più azione, le altre che non vi erano necessarie doveano esser in riposo. Perciò nei suoi quadri si ammirano belle le figure dritte, e tranquille come quelle che sono in moto. Egli offre varietà senza contrasti ricercati, passioni violenti senza smorfie e senza bassezza: ha talvolta espresso un affetto col solo movimento di un dito. Seppe far uso di cose che non erano buone se non perchè a proposito. Niuno ha saputo trovare al pari di lui il giusto grado

del *nè di più, nè di meno.* Tanti altri per esprimere una passione forte hanno fatto frenetici, e per rappresentare soggetti placidi e tranquilli sono caduti nella insensibilità gelata. Egli si astenne di rappresentare una azione terminata. Chi cammina, fatto un passo, posa il piede, nè può far altro che ricominciarne un altro; ma questa attitudine non fa tanto effetto quanto quella che è attualmente in azione, e che non ha ancora compito il passo: con questo mezzo è anche in moto l' immaginazione dello spettatore, laddove resta fredda, se la figura è oziosa. Per evitar le parti oziose, egli ebbe l' accortezza di nasconderle; nascose una mano, un piede, affinchè non facciano cattivo effetto a quelle che hanno da comparire: ma non ha ciò praticato nelle sue figure principali. Si trova insomma l' indole di Raffaello in ogni sua opera, in ogni gruppo, in ciascuna figura, in ciascun membro, in ogni articolazione, e fin ne' capelli e nelle vesti. Se fa parlare qualche sua figura, si scuopre se sia in calma o agitata: quella che pensa par veramente una persona pensierosa; vi si distinguono tutti i gradi delle passioni, e ne' loro differenti stati del principio, del più alto periodo, e del fine.

Ma niuno può dare quel che non ha. Raffaello avea un'organizzazione felice, nobilmente sensibile, e concepiva tutto in bello, con energia e con elevazione; onde comunicava le sue qualità alle sue produzioni. Lo autore si manifesta nelle sue opere. Dallo stupido che ha da uscire? stupidezze. Artisti, giovani artisti, sperimentatevi, conoscetevi: se non vi sentite ben sensibili per esprimere le affezioni dei viventi, datevi a cose inerti, a mobili, a vasi, a prospettive, a paesaggi: se non avete vivezza, non l' avrete nemmeno col comandare ad averne. Gli sforzi degli artisti non producono che uno sterile calor di testa.

* ESSICCATIVO, o *seccativo*. Questo nome si dà a quegli oli che maggiormente convengono ai pittori, perchè più prontamente in confronto di altri si seccano.

* ESTETICA. Propriamente *scienza delle sensazioni*. Ora si è applicato questo nome alla *Filosofia delle belle arti*, o alla scienza di derivare dalla natura del gusto la teoria generale e le regole delle arti del disegno. Si è tentato per tal modo di fondare la teoria delle arti sopra principii generali, e di

dedurre da questi la giustezza delle regole. Questa scienza ha fatto grandi progressi nella Germania. Il *Sulzer*, il *Baumgarten*, il *Lessing*, sono grandi *estetici*.

* ESTINGUERE dicesi in pittura lo indebolire, o l'addolcire i grandi chiari con digradazione insensibile.

ESTREMITA'. Le mani e i piedi sono organi di espressione, che ben accordati con quella del viso, contribuiscono a caratterizzar le figure. Sono suscettibili di grazie, di gioia, di dolore: il Laocoonte n'è una gran prova.

Gli artisti incontreranno con difficoltà piedi belli, specialmente di donne, guastati dalle mode delle scarpe con tanto loro incomodo.

ETERIO. Architetto del VI secolo, molto favorito da Anastasio I. imperator d'Oriente, giunse fino ad essere consigliere di stato. Egli edificò nel gran palazzo di Costantinopoli una sala chiamata *Calcide*; e fece costruire la muraglia dal mare fino a Selimbria per impedire le scorrerie de' Bulgari, e degli Sciti. Riparo inutile.

* ETRUSCA (Architettura). Che gli Etruschi fossero grandi architetti, lo prova l'osservazione, che i Romani ricorsero ad artisti di quella nazione per la costruzione del Campidoglio, del tempio di Giove e di molti altri edifici.

Ci rimangono ancora gli avanzi delle mura di alcune città etrusche; queste dovevano essere altissime, ed erano costrutte di pietre assai grandi; le porte erano di una forma semplicissima, ed alcune di queste tutt'ora esistenti provano che que' popoli conoscevano assai bene l'arte di fabbricare le volte, della quale da alcuni sono reputati inventori. La volta della *porta d'Ercole* a Volterra è composta di 19 pietre assai grandi; le mura, che maggiormente si ammirano, sono quelle di Volterra medesima, di Cossa, di Segni, di Fiesole, ec. A Fiesole avvi pure una bella porta, più piccola però di quella di Volterra. Tutti que' monumenti sono stati pubblicati ed illustrati dal sig. Micali nella sua opera *dell' Italia avanti il dominio dei Romani*.

I loro templi erano da principio assai piccoli, e per la descrizione che ce ne ha data Vitruvio, erano della forma di un quadrato bislungo, in fondo al quale trovansi tre *edicole* o cappelle, due laterali di forma uguale, ed una più alta in mezzo. Le porte erano spesso ornate di pitture; le facciate erano decorate di un

frontespizio, alto d'ordinario il terzo della larghezza, e su questo erano posti ornamenti di bronzo, oppure di terra cotta. Divenuti gli Etruschi più potenti, ingrandirono i loro tempii; ma di questi ancora non rimane più quasi alcun vestigio.

Gli Etruschi, per quanto la storia c' insegna, amanti degli spettacoli, fabbricarono grandi teatri, il che ha dato motivo ad alcuno di supporre che essi cominciata avessero anche la costrustruzione dell' anfiteatro di Verona; ma dei loro teatri non rimangono che alcuni avanzi, e forse quelli soli del teatro di Adria, il quale essendo di una forma tutta particolare, non può riguardarsi come opera romana. Lo stesso dee dirsi dei circhi, dei quali i Romani appresero la forma dagli Etruschi, sebbene dei circhi di questi più non rimanga alcuna traccia. A Volterra veggonsi le ruine di un grandioso serbatoio sotterraneo, alto 24 piedi, lungo 56, e largo 39.

I sepolcri sono i monumenti più certi che ancora esistono della loro architettura. Essi erano d' ordinario fabbricati sotterra. Alcuni hanno la forma di una croce, e sono composti di pietre di smisurata grandezza, benissimo congiunte tra loro; altri assai piccoli, non sono formati che di cinque grandi pietre; quattro delle quali servono per i lati, ed una sola forma il tetto; altri sono scavati nel tufo, e le volte non sono arcuate, ma piatte.

Sembra che gli Etruschi costruissero le loro mura egualmente di pietre tagliate come di mattoni. Spesso impiegavano grandi pezzi di tufo senza commetterli con alcun cemento. Ne' tempi più antichi essi adoperarono le pietre non riquadrate, ma di forma poligona ed irregolare; e sapevano disporle in maniera che si toccavano da tutti i lati. La costruzione singolare di queste mura, composte di grandi pezzi poligoni di una tale dimensione, che il peso loro sembrava oltrepassare le ordinarie forze umane, ha fatto dare a questi edifizi, anche da molto tempo, il nome di *opere ciclopiche*, o di *costruzioni gigantesche*, che nei secoli della superstizione dicevansi *opere dei giganti*, o *delle fate*; e più di recente si è trovato alcuno che su questa base ha voluto stabilire un genere o un ordine immaginario di architettura detta *ciclopica*, che altro non è realmente se non quella degli antichi Etruschi, e forse neppure la più antica. Di queste costruzioni

ciclopiche e della ciclopica architettura si sono grandemente occupati, forse con pochissima utilità, il sig. Petit Radel, e tra noi la signora Marianna Dionigi.

Alcuni pretendono che i cortili degli antichi detti *atrii*, che servivano agli schiavi ed ai clienti onde allontanare lo strepito che essi facevano dalle camere dove soggiornava il padrone, dovessero l' origine loro agli Etruschi, ed inventati fossero nella colonia etrusca detta *Atria o Adria*. Egli è certo che gli Etruschi si distinsero fra tutti i popoli di que' tempi per la forma e le proporzioni dei loro edifici; che le colonne parteciparono della forma dell'ordine dorico, la quale fu in seguito abbellita senza che alterata ne fosse la proporzione, conservata nell' ordine così detto toscano. Quest'ordine è ben descritto da Vitruvio, al cui tempo ancora esistevano in Roma antichi tempii etruschi. In una patera pubblicata dal Dempstero veggonsi rappresentate alcune colonne toscane; non tanto antica è forse quella dell' emissario del lago Fucino, accennata dal Winckelmann.

* ETRUSCHI (VASI). Vasi di terra cotta, dipinti e sovente istoriati, che certamente si fabbricarono nell' antica Etruria, specialmente ad Arezzo ed a Volterra, ove molti se ne sono trovati e se ne trovano tuttora, ma che ora si vogliono nominare greci, italo-greci, o campani, e che il sig. *Quatramère de Quincy*, affine di troncare le quistioni sul nome e sulla origine, appellare voleva *Ceramografici*. Egli è vero che la maggior parte di que' vasi è stata scoperta nella Campania, e generalmente nella Magna Grecia e nella Sicilia; ma non si è abbastanza osservato che gli Etruschi nella Campania ebbero lungamente dominio, e che forse da essi passò quest'arte preziosa agli Italo-Greci, ai Siculi ed ai Greci medesimi, trovati essendosi di que' vasi dal *Hawkins* e dal *Dodwell* ne' sepolcri di Atene. Sono que' vasi di diverse figure, sovente elegantissime, talvolta ancora stravaganti; di tutte le grandezze, alcuni neri senza alcuna pittura, altri rossicci, o giallastri, altri dipinti con varie fogge di ornamenti, di teste e di figure, alle quali sono anche talvolta aggiunti i nomi delle divinità e degli eroi rappresentati. Alcune di queste pitture sono di color rosso, mescolato talvolta di bianco su di un fondo nero, o

terastro, altre hanno le figure in nero su di un fondo rossiccio, o giallognolo; ed in alcuni vasi si veggono i contorni delineati con istromento tagliente, come si opera nello sgraffitto. L'essersi sempre trovati que' vasi nelle tombe, ed anche in gran numero nel medesimo sepolcro, ha fatto credere che essi non servissero giammai ad uso domestico, ma dovessero piuttosto considerarsi come vasi sacri, che forse si consegnavano agli iniziati nei misteri di *Bacco* e di *Cerere*, e con essi si seppellivano; a quei misteri o a quelle divinità riferendosi una gran parte delle rappresentazioni che que' vasi adornano. Que' vasi sono però sommamente pregevoli per le loro forme il più delle volte graziose ed eleganti, per i modelli gentili che fornir possono in questo genere agli artisti, per il soccorso grandissimo che prestano alla erudizione, per i disegni che alcuni presentano, arditi al tempo stesso e corretti, per una idea di nobile semplicità, che annunzia lo stile de' primi artisti etruschi, o italo-greci, forse stile *eginetico*, coltivato da prima in Italia; per le belle forme delle vesti, delle sedie, dei vasi, di varie altre masserizie che forse altrove difficilmente si troverebbero con tanto carattere di genuinità; finalmente per la sicura indicazione ch' essi offrono del modo in cui ristaurare si debbano molte statue e molti bassirilievi, che si trovano analoghi agli argomenti rappresentati in quei vasi. Molto si è scritto sul modo in cui que' vasi si dipingevano; è assai probabile che si applicasse sul vaso un ritaglio di una materia pieghevole, come sarebbe la nostra carta, e che si coprisse di vernice il rimanente del vaso. I contorni delle figure restavano per tal modo delineati nell' argilla, che conservava il suo colore naturale, ed il pittore non aveva al più che ad aggiungere in alcuna parte qualche tocco leggiero per i lineamenti più minuti, o qualche ombra nelle piegature. Nè a questa congettura si oppone l' osservazione già accennata di sopra, che in alcuni vasi si veggono i contorni delineati con un istromento tagliente; non escludendo questa pratica, che forse adoperavasi solo allorchè la creta era molle, e il metodo precedentemente indicato, che forse si usava ne' vasi già formati e ben secchi. Il sig. *Mayer* pretende che i vasi di Nola, tutti neri, o con figure dipinte sul fondo nero,